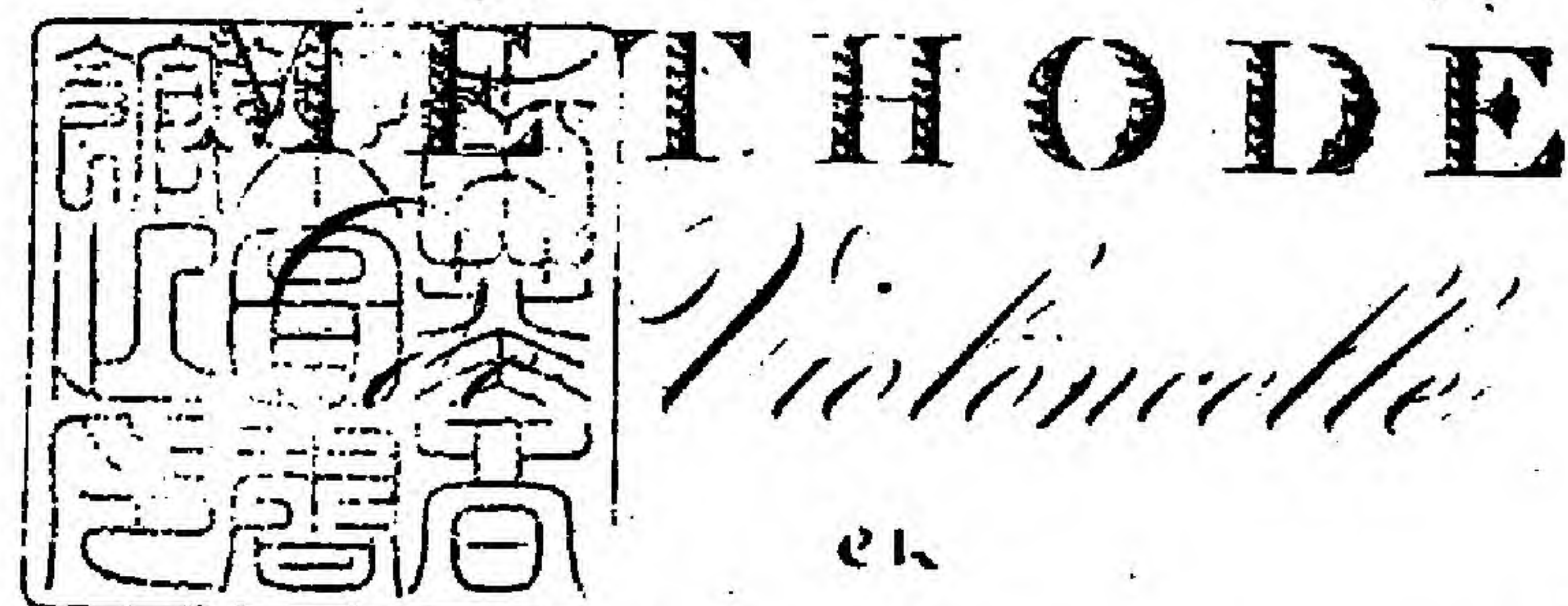




James A. McDaniel

Generalized W_{max} and W_{min}

Handwritten musical manuscript for guitar, featuring 12 systems of music. Each system includes a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines standard notation with tablature-like numbers on the staff lines. The systems are labeled with positions and techniques: 1st Position, 2nd Position, 3rd Position, 4th Position, 5th Position, 6th Position, 7th Position, 8th Position, 9th Position, 10th Position, 11th Position, and 12th Position. The manuscript is written on aged, slightly stained paper.



de Basse d'Accompagnement

Redigée par M. H.

**BAILLOT, LEVASSEUR,
CATEL et BAUDROT.**

Adoptée

*par le Conservatoire Impérial de Musique
pour servir à l'École dans cet Etablissement*

Prix 36^{fr}

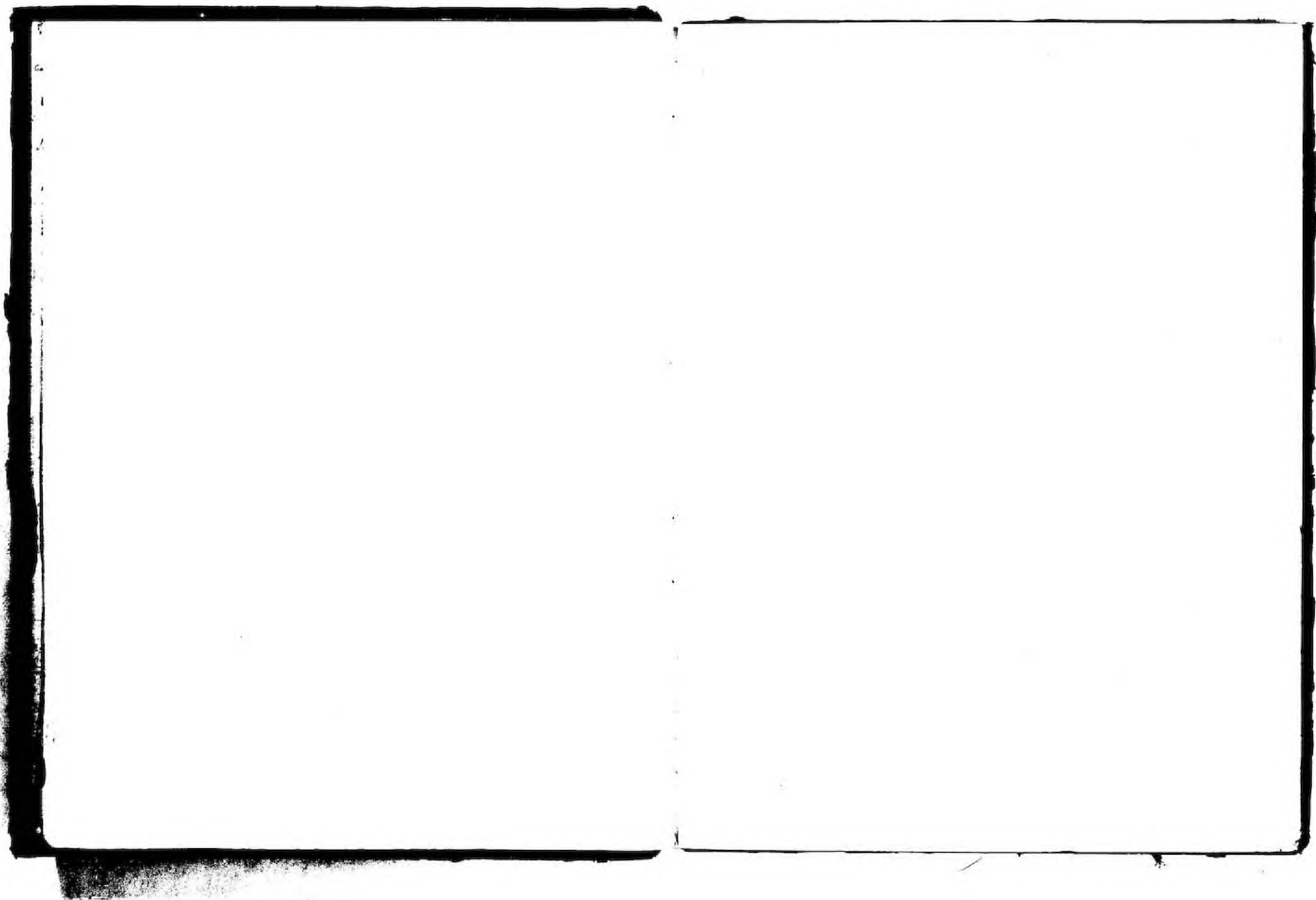
Gravée par Le Roy

A PARIS

Au Magasin de Musique du Conservatoire Royal,

Che JAYET et COTELLE Editeurs de Musique du Roy au Mont d'Or Rue St Honoré N° 25 et Rue de Richelieu N° 39 par celle de la





CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE.

ARRÊTÉS RELATIFS À L'ADOPTION D'UNE MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

Commission chargée de la confection d'une Méthode de Violoncelle.

Le 15 Floreal an XIII.

Pour satisfaire aux dispositions du Règlement du Conservatoire de Musique relatives à la confection des ouvrages élémentaires, une Commission spéciale s'est réunie pour examiner une Méthode de Violoncelle préparée par MM. Levasseur, Baillot, Catel et Baudiot, après un travail suivi, la Commission a adopté cet ouvrage, et a nommé M. Mehul, l'un de ses membres, pour en faire le rapport à l'Assemblée générale du Conservatoire.

Les membres de la commission,

MEHUL, OZI, CATEL, LEVASSEUR, BAILLOT,
BAUDIOT, SORNI, PLANTADE, BONNICI.

Assemblée générale des membres du Conservatoire de Musique.

Le 18 Floreal an XIII.

Le Rapporteur de la Commission spéciale chargée de la formation de la Méthode de Violoncelle, présente à l'Assemblée générale la rédaction de cet ouvrage revêtue de l'adoption de la Commission. M. Baillot, l'un des rédacteurs, en donne lecture; l'Assemblée générale l'adopte à l'unanimité.

SARRETTE, Président.

Le Directeur du Conservatoire Impérial de Musique.

Vu l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique et aux termes de l'article 5. du titre 14. du Règlement.

Arrête:

La Méthode de Violoncelle adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique servira de base à l'enseignement dans les Classes du Conservatoire.

SARRETTE.

INTRODUCTION.

On a considéré la Basse, dans cet ouvrage, sous deux points de vue différents. D'abord, comme partie récitante appelée *Violoncelle* et comme partie d'accompagnement appelée communément *Basse*.

La Basse, connue autrefois sous le nom de Basse de Viole, avait ordinairement sept cordes auxquelles on faisait quelquefois correspondre de petites cordes de luthin par dessous le chevalet afin d'augmenter le son par leur vibration. On a renoncé à cette multitude de cordes qui gênait les mouvements des doigts, la Basse s'est simplifiée en même temps que le Violon, c'est-à-dire depuis environ 260 ans, elle a suivi les modifications de la forme de cet instrument avec lequel elle devait toujours conserver des rapports fondés sur leurs convenances mutuelles et le principe de leur mécanisme. Arrivés tous deux à cette simplicité de structure qui est la perfection de l'art lorsqu'elle présente en même temps le plus de variété dans les effets, on ne peut y rien changer sans risquer de leur faire perdre leur plus grand avantage qui consiste dans une admirable simplicité, douce de tous les moyens d'expression.

Depuis que la Basse est devenue partie récitante et que les compositeurs lui ont donné en cette qualité un caractère particulier, on l'a nommée *Violoncelle* pour la distinguer de la simple Basse d'accompagnement.

CARACTÈRE DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle a par la nature de son timbre, l'étendue de ses cordes et celle de son diapason un caractère grave, sensible et religieux. Il chante sans rien perdre de sa majesté, et lorsqu'il sert de régulateur dans l'accompagnement, on sent au milieu de son austère influence, qui retient tout dans l'ordre, qu'il finira par céder à l'expression en prenant part au dialogue. Ne l'emploie-t-on que comme simple accompagnement, il est tellement nécessaire à l'harmonie que l'oreille ne saurait s'en passer, elle sollicite le son grave, le son générateur qui sert de base à l'édifice et dont la marche régulière, l'aplomb bien senti déterminent l'effet de la mélodie: cherche-t-on à faire chanter le Violoncelle, c'est une voix touchante et majestueuse, non de celles qui peignent les passions et qui les allument mais de celles qui les modèrent en élevant l'âme à une région supérieure. Veut-on en tirer parti dans la difficulté, il sait se prêter à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde, de l'arpeggio et des sons harmoniques. Mais il a des bornes qu'il ne faut pas outrepasser, la gravité de sa marche ne lui permet point de mouvements aussi emportés que le Violon, qui est plus souple, plus délicat et plus varié. C'est un écueil qu'il faut éviter dans les arts que le mélange de différents genres; avant qu'on ait à peu près reconnu l'effet

limites et fixé un genre, chaque homme à talent ajoute à la découverte, à la nouveauté, non la perfection qui nous est inconnue, mais le terme que le goût et la raison approuvent? le désir d'innover vient quelquefois tout gâter; il ajoute sans utilité, il empiète sur le domaine des autres, il tourmente l'art à force d'art et le fait dégénérer en voulant l'accroître. C'est ainsi qu'on était parvenu à dénaturer le chant en le surchargeant d'ornemens et à perdre le goût d'une élégante simplicité, à dégrader le Violon en l'assimilant à une serinette, à jouer du Piano comme on joue du timpanon, enfin à faire perdre aux instruments à vent leur véritable caractère en leur faisant faire des difficultés insignifiantes et étrangères à leur nature.

On ne saurait trop prémunir les élèves contre ce danger que pourrait leur faire courir une grande facilité d'exécution et le désir de se distinguer par quelque création nouvelle. Le Violoncelle est un instrument encore neuf, pour ainsi dire, puisqu'il n'a que très peu de musique de solo le champ est vaste à parcourir; c'est au vrai talent à fournir la carrière, mais que l'élève commence par imiter les grands modèles s'il veut servir de modèle à son tour. (Méthode de Violon.)

La musique instrumentale, perfectionnée depuis un demi siècle, offre tous les avantages à celui qui veut l'étudier. Le célèbre Haydn a créé un genre nouveau dans ses symphonies; leur conception neuve, hardie et pathétique a élevé la musique instrumentale au rang de la musique dramatique, en distribuant si bien les rôles de chaque instrument qu'on les voit tous concourir au développement d'une action conduite et menée à son terme avec un art admirable; c'est pourquoi la musique d'Haydn est employée avec tant de succès dans la pantomime, véritable épreuve pour les compositions instrumentales, puisqu'il n'est de bonne musique que celle qui forme un tableau dans l'imagination ou qui fait naître un sentiment dans le cœur.

On a dans tous les chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart et de nos premiers compositeurs, les moyens de s'éclairer le goût sans lequel il n'est point de bonne exécution, et de se pénétrer du véritable caractère de tous les instruments.

Il existe, comme nous l'avons dit, peu de concerto de Violoncelle, mais la réputation des virtuoses qui les ont composés et leurs talens d'exécution que la France regrette fait également aux élèves un devoir d'étudier leurs ouvrages.

On sait quel rôle intéressant joue la Basse dans la musique dialoguée des meilleurs maîtres, c'est-à-dire dans les Trio et Quatuor. Mais il est un genre de composition qui semble avoir été fait pour le Violoncelle, c'est le Quintette tel que le célèbre Boccherini l'a conçu; en y faisant entendre cet instrument et comme partie d'accompagnement et comme partie récitante, il a su lui donner un double charme et devenir créateur dans ce genre comme Haydn l'a été pour la symphonie et Viotti pour le concerto; son style original, plein de grâce, de fraîcheur et de pureté, et d'une expression toute particulière doit le faire citer comme un modèle pour ceux qui étudient le Violoncelle, et qui cherchent à lui faire parler son véritable langage dans les trois principaux mouvements.

En commençant par l'Allegro ou Moderato, on a observé que le Violon devait avoir en général un accent décidé, conforme à son éclat, et que le Violoncelle plus grave, moins brillant et moins léger devait prendre une marche plus convenable à son timbre. En effet s'il se permet des mouvements vifs ou des traits concertans, ce ne doit être qu'avec réserve, avec noblesse, et toujours avec douceur; c'est l'attribut de la majesté. (a)

Le Presto convenant moins au Violoncelle qu'au Violon par les raisons qui ont été données ne doit pas être joué avec la même fougue ni la même audace; les traits ne sont pas d'aussi longue haleine, les mouvemens ne sont pas aussi brusques, et si quelquefois le sujet demande que l'archet soit léger, c'est pour reprendre bientôt après les sons soutenus, trainés sur la corde, simplement effleurés selon les différens cas avec l'accent expressif qu'exigent les intentions du morceau. (b)

Mais c'est dans l'Adagio que le Violoncelle a le plus de moyens pour énoncer rien ne surpasse le charme qui l'accompagne dans la musique du grand maître que nous citons; s'il le fait chanter seul, c'est avec une sensibilité si profonde, une simplicité si noble qu'on oublie l'art et l'imitation et que, pénétré d'un sentiment religieux, on s'imagine entendre une voix céleste tant elle a une expression étrangère à tout ce qui blesse le cœur, l'on dirait plutôt qu'elle cherche à consoler; s'il fait parler à la fois les cinq instruments, c'est avec une harmonie pleine et auguste qui invite au recueillement, qui jette l'imagination dans une douce rêverie, ou qui la fixe sur les tableaux enchanteurs; c'est la grâce de l'Albaine, c'est la naïve sensibilité de Gessner, et lorsque changeant de style il prend une teinte sombre ou mélancolique, il va droit au cœur par des moyens si doux que les larmes coulent sans qu'on s'en aperçoive; s'il attriste, c'est pour mieux toucher; s'il semble ôter à l'âme toute sa force, c'est pour la reconcilier avec elle même, pour apaiser le tumulte des passions, y faire succéder un calme délicieux, transporter dans un monde meilleur et faire goûter les plaisirs de l'âge d'or. (c)

(a) Menuetto con moto. 1 ^{er} Violon. Violoncelle.	17 ^e All ^o giusto. Violoncelle.
(b) All ^o assai. Violoncelle.	All ^o con moto. Violoncelle.
(c) Adagio non tanto. Violoncelle.	Andantino. Violoncelle.
Grave. Violoncelle.	Larghetto. Violoncelle.
Larghetto amoroso. Violoncelle.	Adagio. Violoncelle.

Tel est le genre d'expression de cette musique dont l'exécution demande un mécanisme pur, un jeu large et cependant plein de finesse et de détails, et par dessus tout une sensibilité vraie.

On termine ces observations en recommandant aux élèves de s'appliquer beaucoup à l'étude des nuances, (1) et d'avoir toujours égard dans l'exécution aux différents genres de musique et au local particulier dans lequel chacun de ces genres doit être exécuté. Ainsi dans la musique d'église, que la gravité du sujet et la grandeur du local oblige à faire d'un style élevé, large, imposant, dégagé de toute recherche, et dont l'effet principal se trouve dans les masses, l'exécution doit y répondre, et dédaigner les demi teintes et les petits détails que l'art exige dans les grands concerts où les symphonies entendues d'assez près, ont besoin de tous les effets du clair obscur, et demandent que l'on réunisse dans l'exécution la vigueur des masses à la finesse des nuances. En observant la même proportion, on sent que la musique de chambre, celle qu'on destine au dialogue d'un petit nombre d'instrumens, telle que le quatuor et le quintetto doit être exécutée avec beaucoup de délicatesse et qu'elle ne peut admettre les masses que l'auteur a placées pour être entendues en perspective, si l'on ose parler ainsi. La musique manquera toujours son effet si l'on n'observe ces convenances de localités dont l'imagination a pour le moins autant besoin que l'oreille pour être fixée toute entière. Le compositeur pénétré de son sujet étend ou resserre ses idées dans un cercle plus ou moins grand, comme Mozart, il s'élève jusqu'aux cieux pour implorer un dieu élément en faveur des morts au jour du jugement dernier; comme Haydn, il embrasse d'un coup d'œil la création entière, il peint la lumière, il peint le génie de l'homme émané de la divinité, ou ramené vers la terre, il présente, comme Gluck, le tableau des passions qui nous agitent sur la scène du monde, ou bien enfin, choisissant un moins vaste théâtre et se repliant sur lui même, comme Boccherini, il cherche à nous rappeler à notre primitive innocence.

Une exécution digne d'un tel but demande beaucoup d'étude, et tout à la fois une force et une délicatesse d'organes qu'on pourrait appeler un sixième sens s'il ne valait mieux remonter jusqu'à l'âme qui est la source et qui sera toujours la mesure du talent.

ACCORD DU VIOLONCELLE

Le Violoncelle s'accorde par quintes, *la, ré, sol, ut*, de cette manière:



(1) Voyez l'Article Nuance.

MÉTHODE DE VIOLONCELLE.

ARTICLE PREMIER.

MANIÈRE DE TENIR LE VIOLONCELLE.

On place le Violoncelle sur le mollet droit, l'échancrure de l'éclisse inférieure doit être appuyée dans le défaut du genou de manière à ce que le coin inférieur de la table de dessous pose en dedans du genou gauche. Par ce moyen l'archet ne touche aucun des deux genoux ce qu'il faut éviter en tenant le Violoncelle un peu élevé, il faut qu'il soit soutenu avec fermeté et lui donner le moins d'inclinaison possible du côté gauche. Il faut éviter de tenir les pieds en dehors.

On pose quelquefois le Violoncelle sur le pied gauche qu'on tient penché sur le côté gauche et rentré en dedans. L'extrémité supérieure de l'éclisse inférieure pose alors sur le haut du genou gauche, la jambe droite doit être d'aplomb et non tendue en arrière comme il arrive souvent. Cette position employée par d'habiles maîtres, peut être commode dans les orchestres en ce que l'instrument placé de cette manière tient moins de place, mais elle a le double inconvénient d'être dépourvue de grâce, et de fatiguer la poitrine en ce qu'elle oblige à courber le corps et à baisser la tête dans les passages où il faut démarcher, et de gêner les mouvemens de l'archet qui se trouve arrêté par la cuisse droite lorsqu'on attaque les cordes basses.

ARTICLE DEUXIÈME.

DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

La main doit être placée en haut du manche, la première phalange du pouce appuyée sous le manche qu'il ne faut presque pas serrer et contre lequel la partie de la main qui joint le pouce à l'index ne doit pas porter. Le poignet sera un peu éloigné du manche pour que les doigts soient bien d'aplomb et un peu arqués.

Le milieu de la première phalange du pouce sera vis-à-vis le doigt du milieu. Il faut qu'en posant l'archet sur la corde le bras soit dans la position la plus naturelle et que le coude ne soit ni levé en l'air, ni posé contre l'éclisse.

ARTICLE TROISIEME.

MANIERE DE TENIR L'ARCHET.

Il faut tenir l'archet près de la hausse, c'est-à-dire de manière à ce que le petit doigt, qui sera posé sur la baguette, soit à peu près devant l'extrémité supérieure de la hausse. L'annulaire (compté pour troisième doigt, parce qu'à la première position du Violoncelle on ne se sert pas du pouce,) sera presque devant le pouce, et le second doigt touchera le crin. On tiendra la baguette inclinée vers la touche et tous les doigts dans une position naturelle, c'est-à-dire ni écartés, ni serrés les uns contre les autres. Pour tirer beaucoup de son, il faut surtout serrer la baguette avec le pouce; mais cette pression ne doit être que momentanée, car il faut tenir l'archet sans roideur.

ARTICLE QUATRIEME.

POSITION DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

Le poignet doit être un peu plus élevé que la baguette et la main arrondie sans effort; le bras en suivant le poignet se trouvera placé naturellement, c'est-à-dire qu'il ne sera ni trop éloigné, ni trop près du corps. On doit poser l'archet droit sur la corde, c'est-à-dire parallèlement au chevalet.

ARTICLE CINQUIEME.

MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

On fera tomber les doigts d'assés haut pour qu'ils viennent frapper la corde d'un plomb. On les placera l'un après l'autre en ayant soin de laisser chaque doigt posé de manière à ce qu'ils soient tous ensemble sur la corde lorsque le petit doigt sera placé. Il faut que l'appui des doigts l'emporte toujours sur celui de l'archet. La corde du Violoncelle étant fort grosse, on est obligé de se servir de l'endroit le plus charnu du bout du doigt pour en embrasser toute la rondeur.

ARTICLE SIX.

ARTICLE SIXIEME.

MOUVEMENTS DE L'ARCHET, DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

On doit tirer l'archet d'un bout à l'autre toujours dans la même direction, parallèlement au chevalet; le crin se pose ordinairement à deux ou trois pouces de distance du chevalet; on l'en approche plus ou moins suivant que l'on veut tirer plus ou moins de son, mais on doit le laisser assés loin du chevalet pour que la corde puisse être bien mise en vibration et que le son soit plein et moelleux.

On doit laisser le poignet arrondi dans la position indiquée à l'Article 3; tous les mouvements se font de l'avant bras sans que l'arrière bras y soit pour rien; ce qu'on obtient en évitant d'avancer ou de reculer le coude qui doit être, comme on l'a déjà recommandé, sans aucune force ni roideur. Pour maintenir la baguette penchée vers la touche il faut éviter de plier la main en dehors lorsqu'on approche la hausse du chevalet.

ARTICLE SEPTIEME.

RÈGLES GÉNÉRALES POUR TIRER ET POUSSER L'ARCHET.

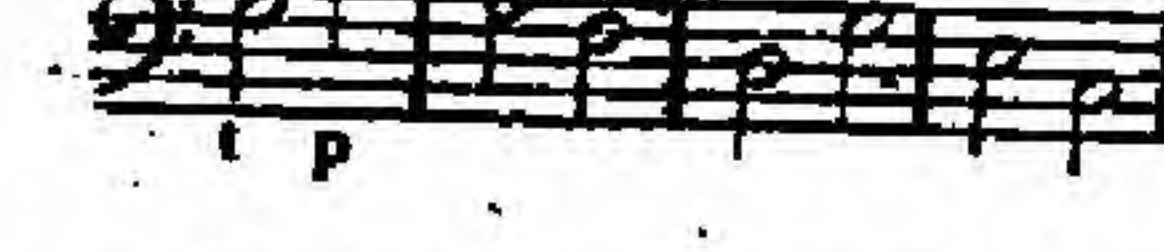
Il faut généralement tirer l'archet en commençant un morceau.

Exemple.



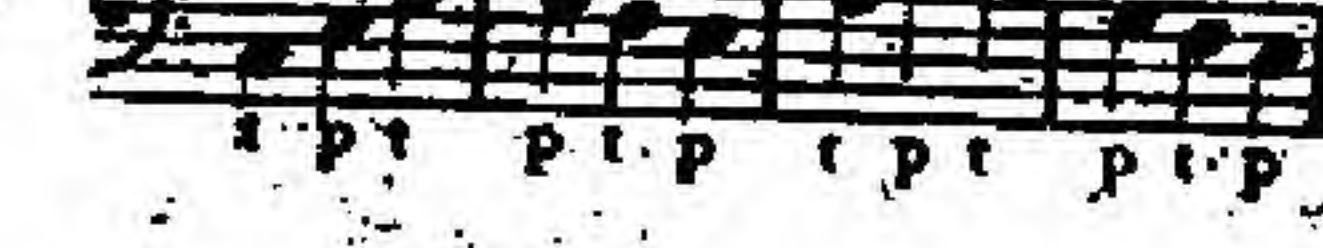
Le tirer au commencement de chaque mesure composée de deux notes.

Exemple.



Le tirer et le pousser alternativement si la mesure est de trois notes.

Exemple.



Le pousser si le morceau commence en levant par une ou deux notes.

Exemple.



Pousser les notes qui demandent le plus de force à leur terminaison, car généralement la force est au talon de l'archet.

Exemple.



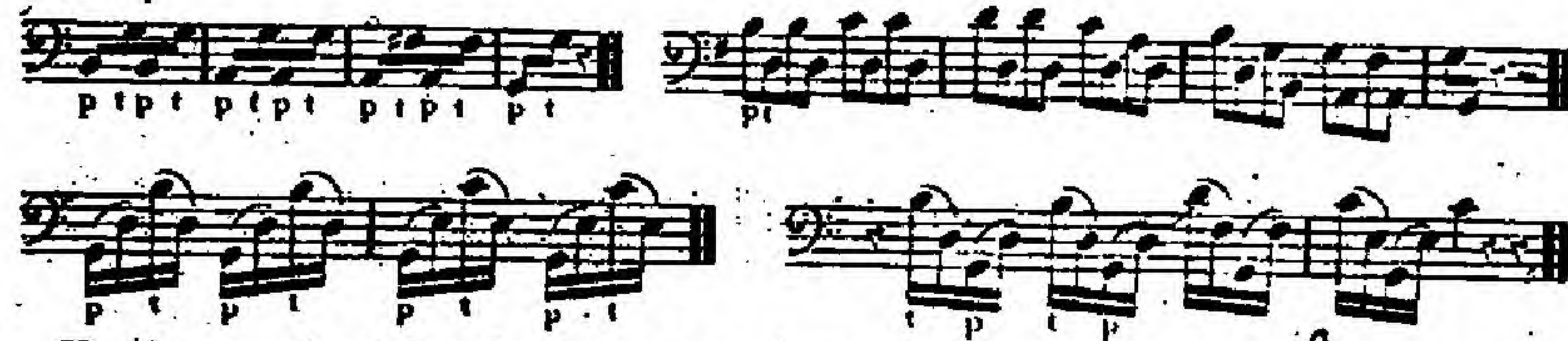
Par cette raison pousser les sons élévés ou les sons soutenus.

Exemple.



Dans les batteries ou arpeggio pousser la note basse et tirer la note haute.

Exemple.



Un plus grand nombre de règles seraient trop incertaines en ce qu'à chaque instant l'expression exigerait qu'on s'en écartât. C'est à l'intelligence à y suppléer.

ARTICLE HUITIEME.

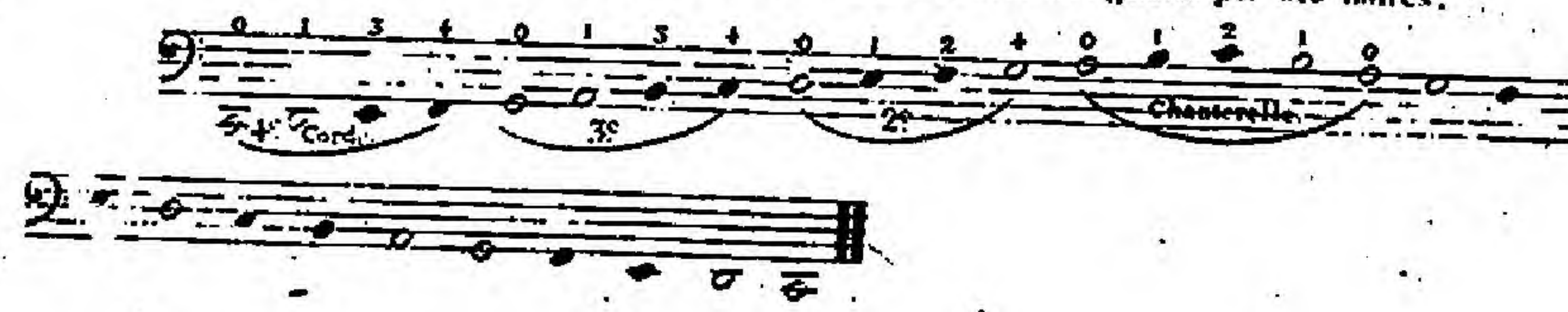
DE L'ATTITUDE

Lorsqu'on a eu soin de placer le Violoncelle, la main et le bras gauche, l'archet, la main, et le bras droit de la manière prescrite par les articles précédents, il faut tenir la tête et le corps droits, et éviter dans son attitude tout ce qui pourrait avoir l'air ou de la négligence ou de l'affectation. On ne saurait trop recommander aux élèves de

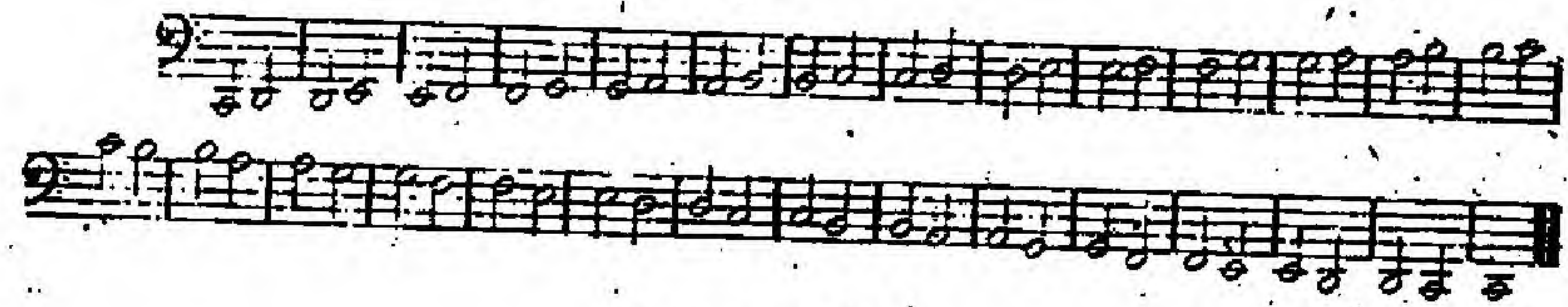
chercher à prendre une attitude noble et aisée; il existe un rapport secret entre le son de l'ouïe, et celui de la vue, si celui-ci est blessé, si l'on apperceoit dans la posture l'exécutant quelque chose de contraint ou de négligé, qui semble contredire tout ce qu'il peut faire avec expression et avec grace, il fait souffrir ceux qui l'écoutent en rendant d'autant plus choquant le contraste qu'il présente à la fois entre son jeu et son attitude. Disons plus, il est extrêmement rare et presque impossible de voir en même temps un virtuose charmer les oreilles et blesser les yeux. Le vrai talent amène le développement de tous les moyens, et ce développement ne saurait avoir lieu sans une aisance naturelle qui est toujours accompagnée de la grace, et qui augmente le plaisir des écoutans en ce qu'elle leur fait oublier la difficulté vaincue et leur permet davantage de se pénétrer du morceau qu'on exécute.

Gamme par tons et demi tons.

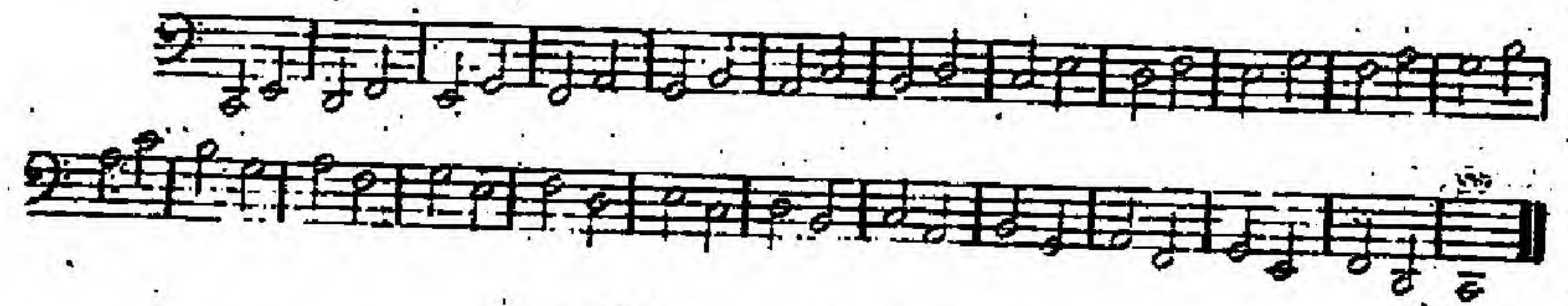
Les deux notes formant un intervalle d'un demi ton sont désignées par des noires.



Gamme par secondes.



Gamme par tierces.



Gamme par quarts.



Gamme par quintes.



Gamme par sixtes.



Gamme par septièmes.



Gamme par octaves.



Gamme par neuvièmes.



Gamme par dixièmes.



GAMMES

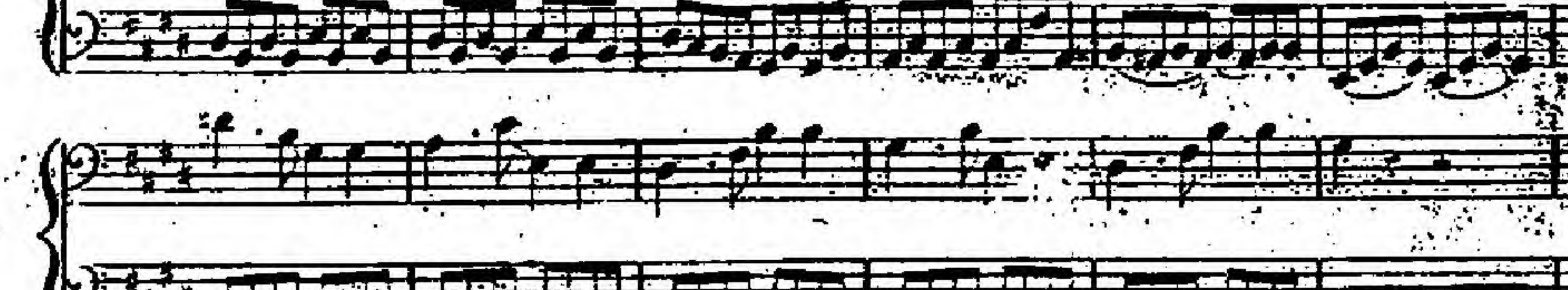
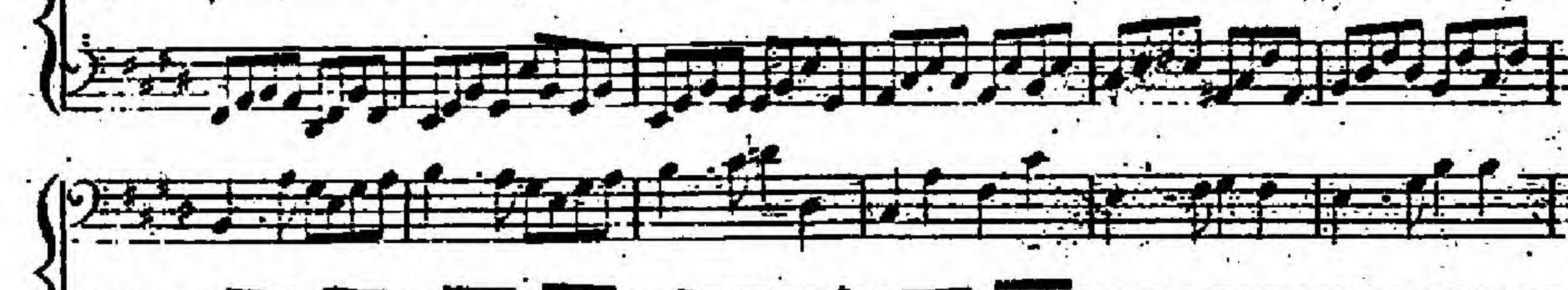
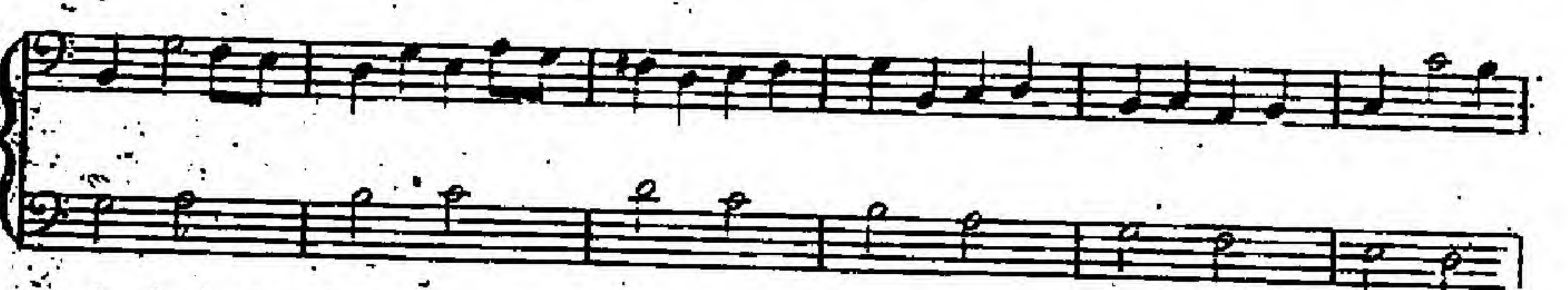
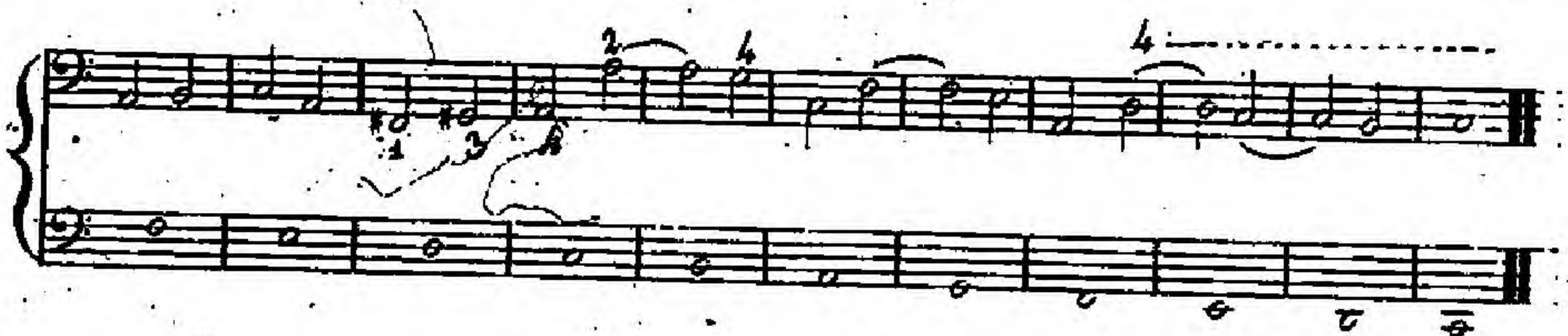
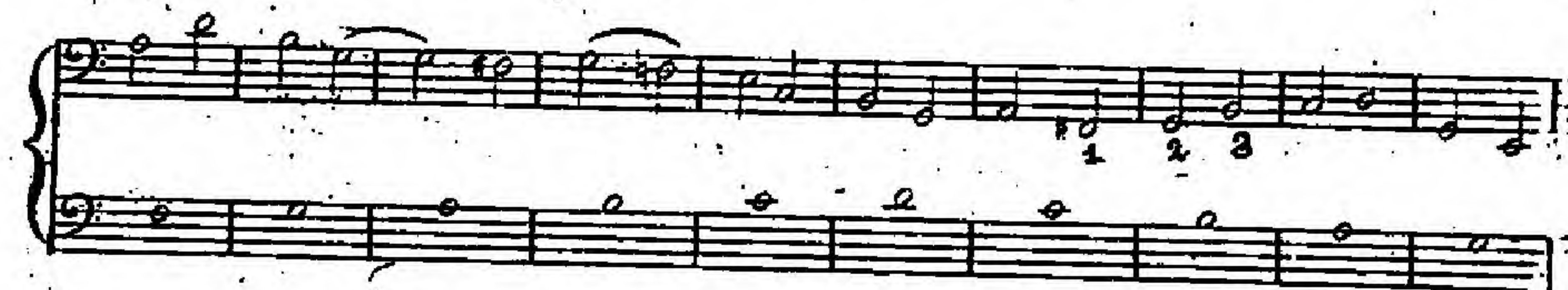
et Leçons

dans tous les tons majeurs et mineurs

jusqu'à cinq dièses et cinq bémols

N^o L'élève jouera d'abord la seconde partie dans les gammes, et la première dans les leçons; et lorsqu'il sera assez fort il fera la première partie dans les gammes.

N°1
Gammes
en ut
Majeur.



40.

cruc.

Handwritten musical score on page 40. The page contains eight systems of staves. The first system is marked 'cruc.' and includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many beamed notes and slurs. The subsequent systems continue the musical piece with similar notation, including various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in dark ink on aged, slightly stained paper.

no. Mincur.

Handwritten musical score on page 41. The page contains eight systems of staves. The first system is marked 'no. Mincur.' and includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many beamed notes and slurs. The subsequent systems continue the musical piece with similar notation, including various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in dark ink on aged, slightly stained paper.

Violoncelle
en si bémol

Leçon
en si bémol

N° 48.

Ganimes

en sol Mineur

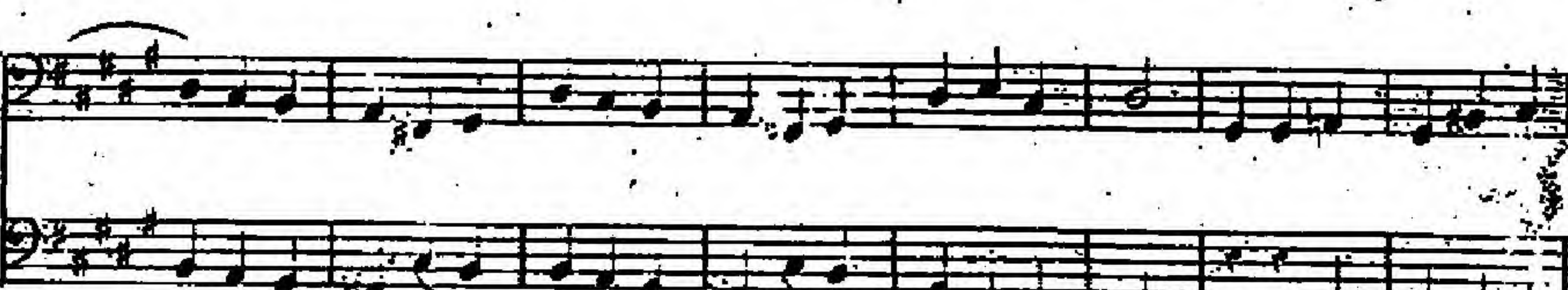


N°

51

Leçon

en sol Mineur



N° 52.

Gammes

cora Majeur

N° 56

Canons

en 2^e

This musical score for Canon No. 56 consists of two staves. The upper staff contains a continuous, intricate melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with longer note values, including half and whole notes, and rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

N° 58

N° 59

Moderato

Leçon

en 2^e Mineur

This musical score contains two pieces, Canon No. 58 and Canon No. 59, each on a two-staff system. The music is in a minor key (one flat, Bb) and 2/4 time. Canon No. 58 is marked 'Moderato'. Both pieces feature complex, fast-moving melodic lines in the upper staves and supporting harmonic parts in the lower staves. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, as well as various rests and phrasing slurs.

N. 60

Gammes

cons. Majeur

Allegro ma non troppo

Leçon

cons. Majeur

Allegro

N° 69.
Gigue
en Sol Majeur

N° 71.
72.
Leçon
en Sol Majeur.

No. 75
Vampes
entr Mineur

No. 76
Leçon
entr Mineur

Moderato

N° 77

Gaiusce

en Sol Majeur.



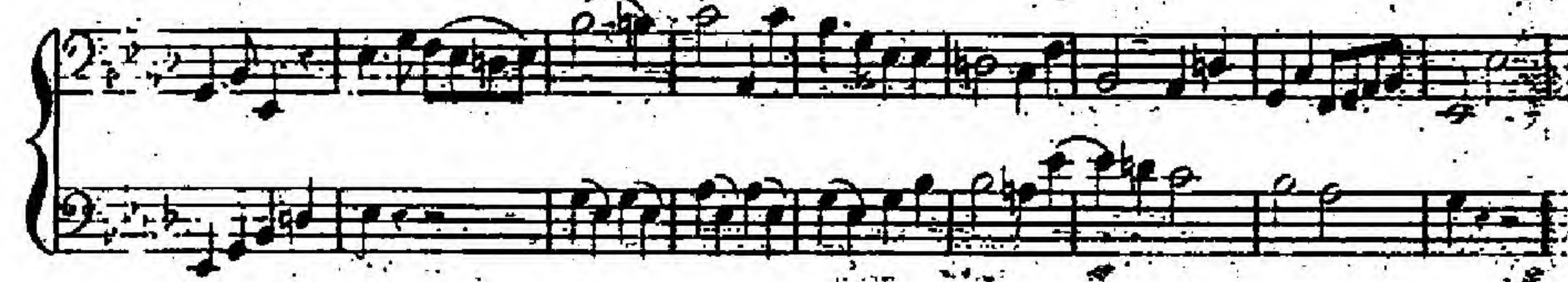
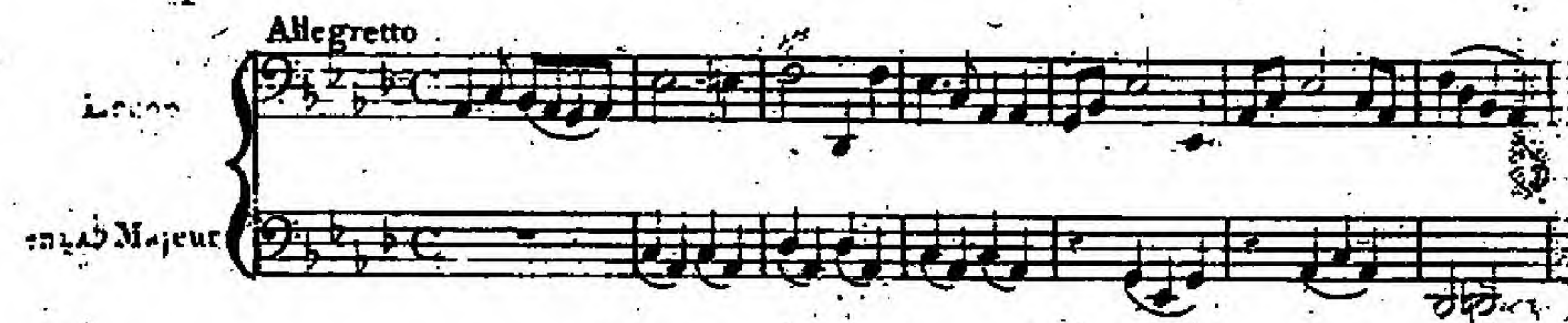
N°

80.

Allegretto

Lento

en Sol Majeur.



N° 81.

Gammes

en Fa Mineur

N° 84

Leçon

en Fa Mineur.

N. 85.

Grave

en Sol majeur

N. 86.

Andantino

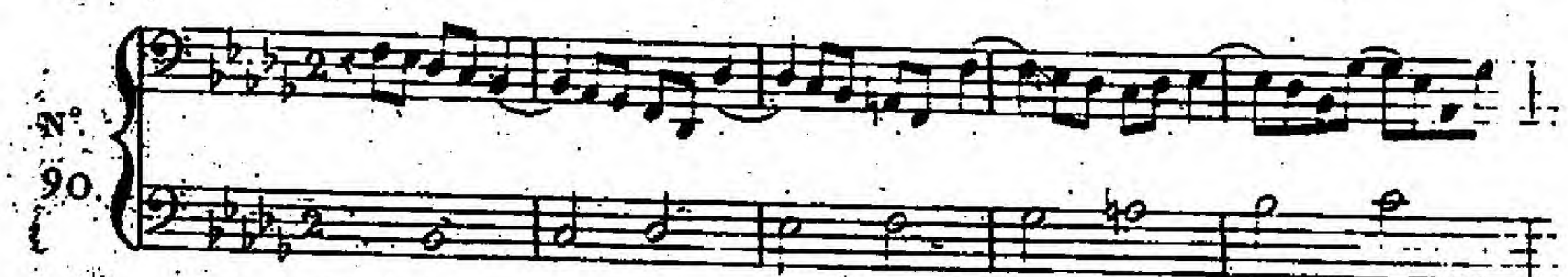
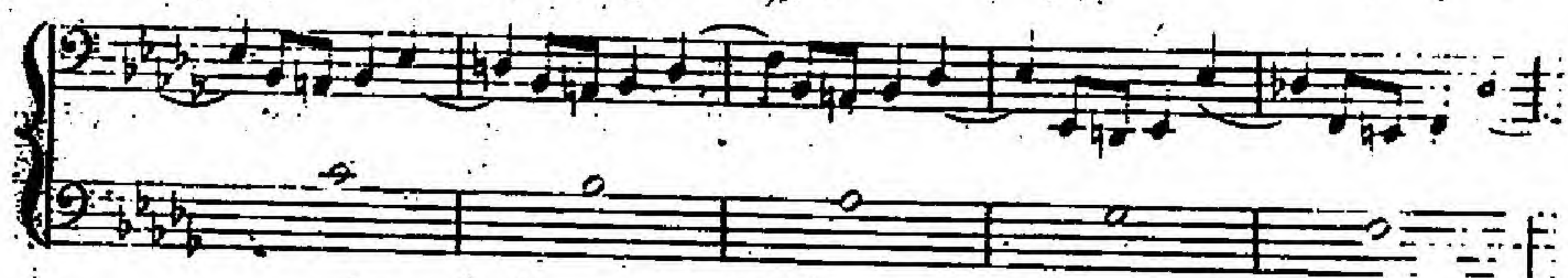
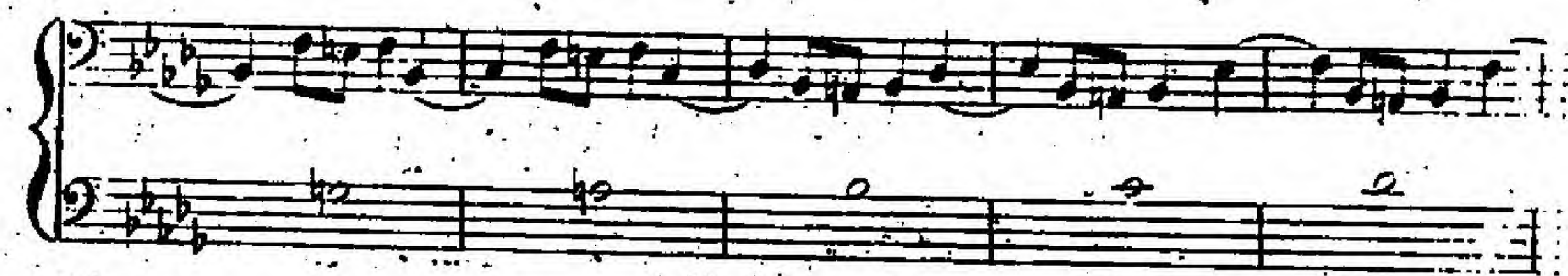
Leçon

en Sol majeur.

N° 89

Gam es

si Mineur



N°

91



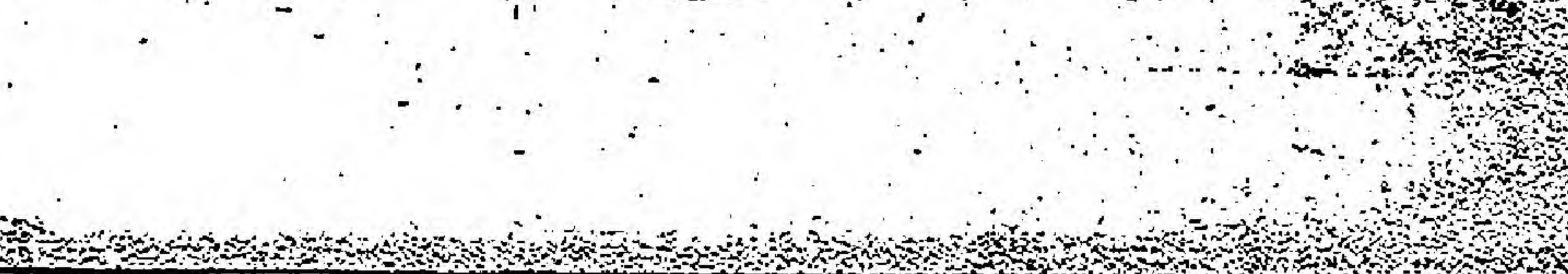
N°

92



Lecon

ensib Mineur.



GAMMES

ET LEÇONS

pour apprendre à démaucher

sans employer le pouce.

N^o Pour rendre ce travail plus agréable aux élèves, on a choisi
dans différens ouvrages connus, des airs propres au caractère
de l'instrument.

Gammes pour apprendre à démancher sans pousse



N° 1.

Moderato

d'Armide



N° 2.

d'Albigens



Andante

d'Armide

Chordal

N. 4.

Andante

Chantée

d'Armide

fin

N° 5. *Grave*
Mouruet
d'Armide

N° 6.
d'Armide

N° 7. *Andante*
d'Armide

N° 9.

air d'Armide

62

N° 9.

air d'Armide

63

N° 10.

Duo de la Flute
enchantee
de MOZART

63

N° 11.

Air de la Flute
enchantee
de MOZART

sur la touche

N° 12.
de Semiramis

Andantino

N° 13.
de Semiramis
CATEL.

Allegretto

67

N° 15

Andante de
RUSSIA

N° 16.

de D. edinus
SAP. HINI

Nº 17.

de Figaro.

MOZART.

Andante

Musical score for No. 17, de Figaro, Mozart, Andante. The score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Continuation of the musical score from the previous page. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music continues with similar rhythmic patterns and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

N° 21.

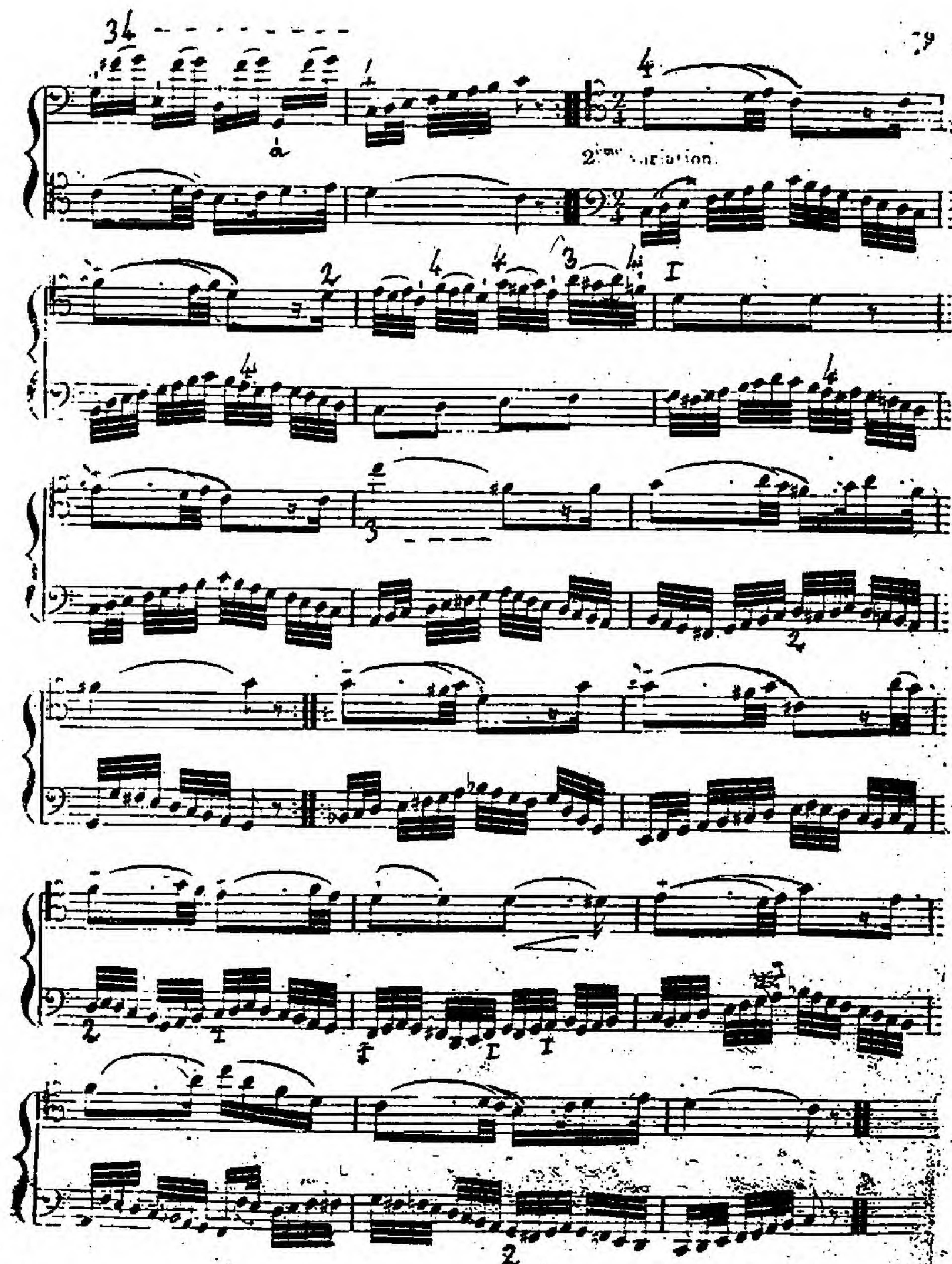
Air d'Orphée

N° 22.

Minuet.

d'Iphigénie

D. C. al
minuetto



ARTICLE VI. — DU VIEME.

DE L'EMPLOI DU DOIGT.

On se sert du ponce dans les démanchemens comme d'un sifflet nichilo. On commence à l'employer au *re* sur la chanterelle; il est ordinairement nécessaire au *sol* ainsi qu'aux autres notes qui approchent du chevalet.

C'est le milieu du côté droit du ponce qu'il faut poser sur la corde parallèlement au chevalet. Plus on démanche et plus on est obligé de l'appuyer avec fermeté à cause de l'élevation des cordes qui devient plus grande à mesure qu'on approche du chevalet.

DE L'EMPLOI DU PETIT DOIGT

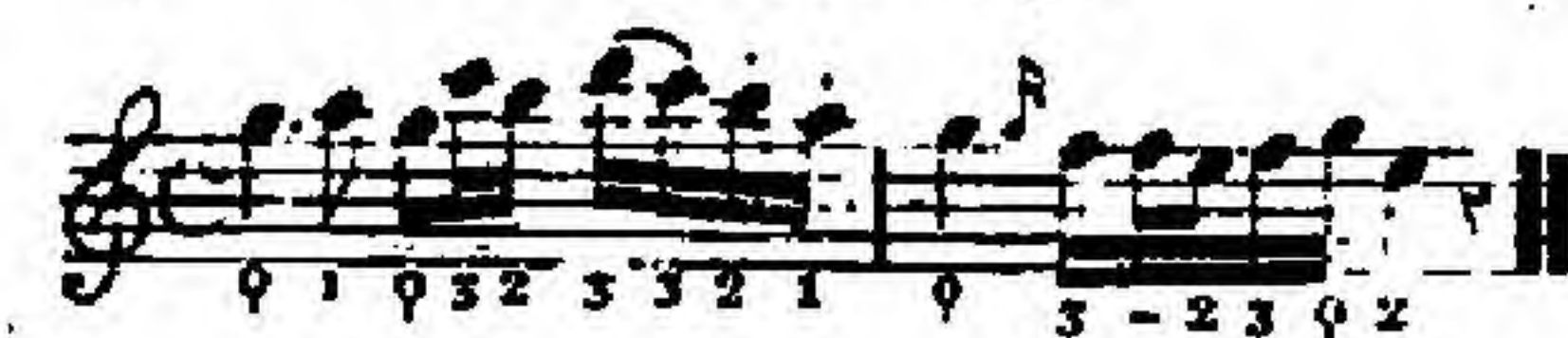
AUX DIFFÉRENTES POSITIONS DU POUCE.

L'usage du petit doigt aux différentes positions du ponce fut inconnu par les anciens professeurs de Violoncelle de France. Il n'a été introduit que depuis un petit nombre d'années et après en avoir senti toute la nécessité.

Il se présente fréquemment des phrases que l'on ne peut rendre aisément sans le secours du petit doigt.

Exemples.

Sans le petit doigt.



Avec le petit doigt.



Autre sans le petit doigt.



Avec le petit doigt.



Comme l'emploi du petit doigt est d'une très grande difficulté, lorsque parvenu à un âge où on ne l'a point encore exercé, on ne saurait trop recommander aux élèves de contracter de bonne heure l'habitude de s'en servir chaque fois que les circonstances l'exigent.

Gamme que l'on peut faire sans employer le ponce.



Mêmes Gammes faites en employant le ponce.



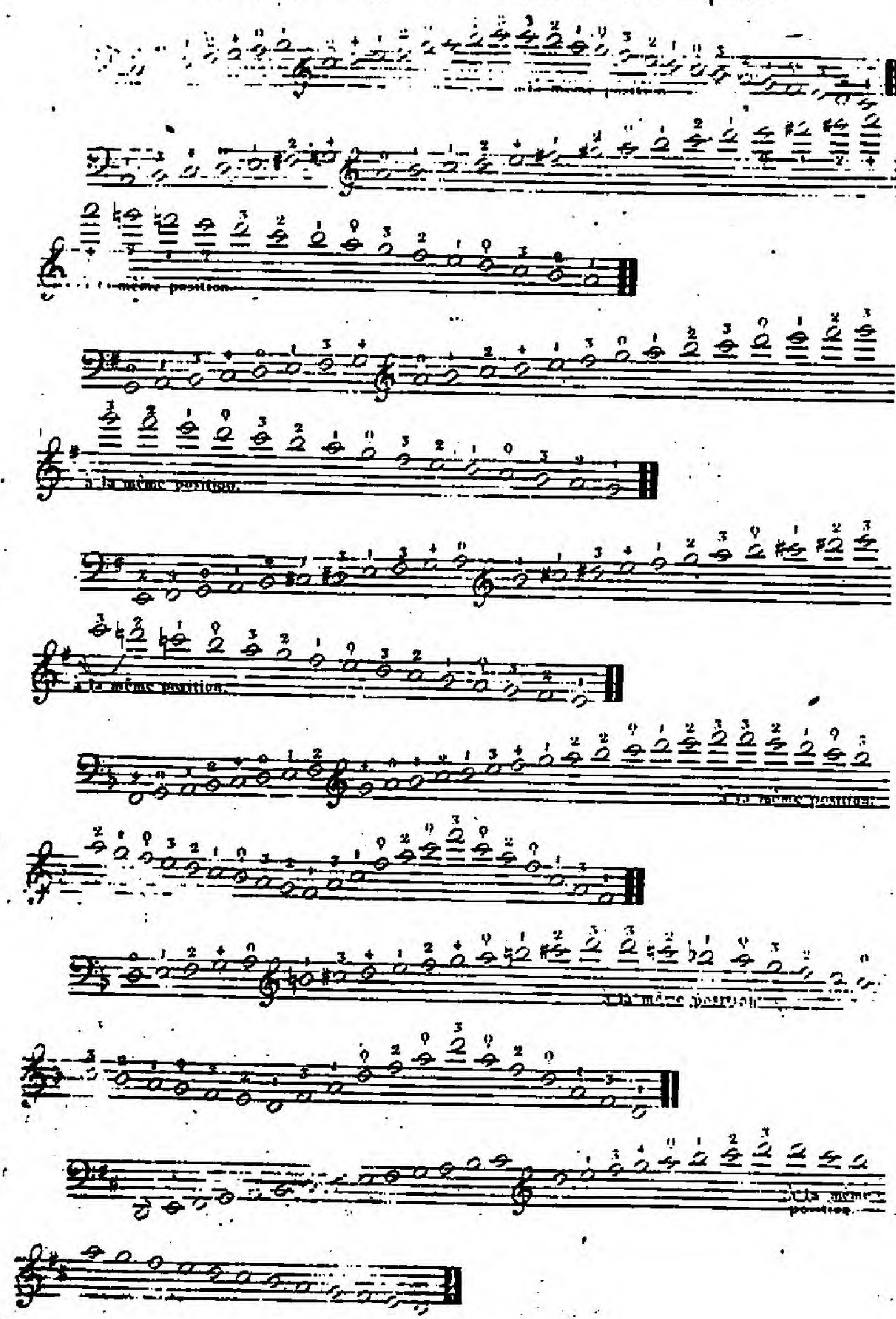
EXERCICES

pour toutes les positions du pouce.

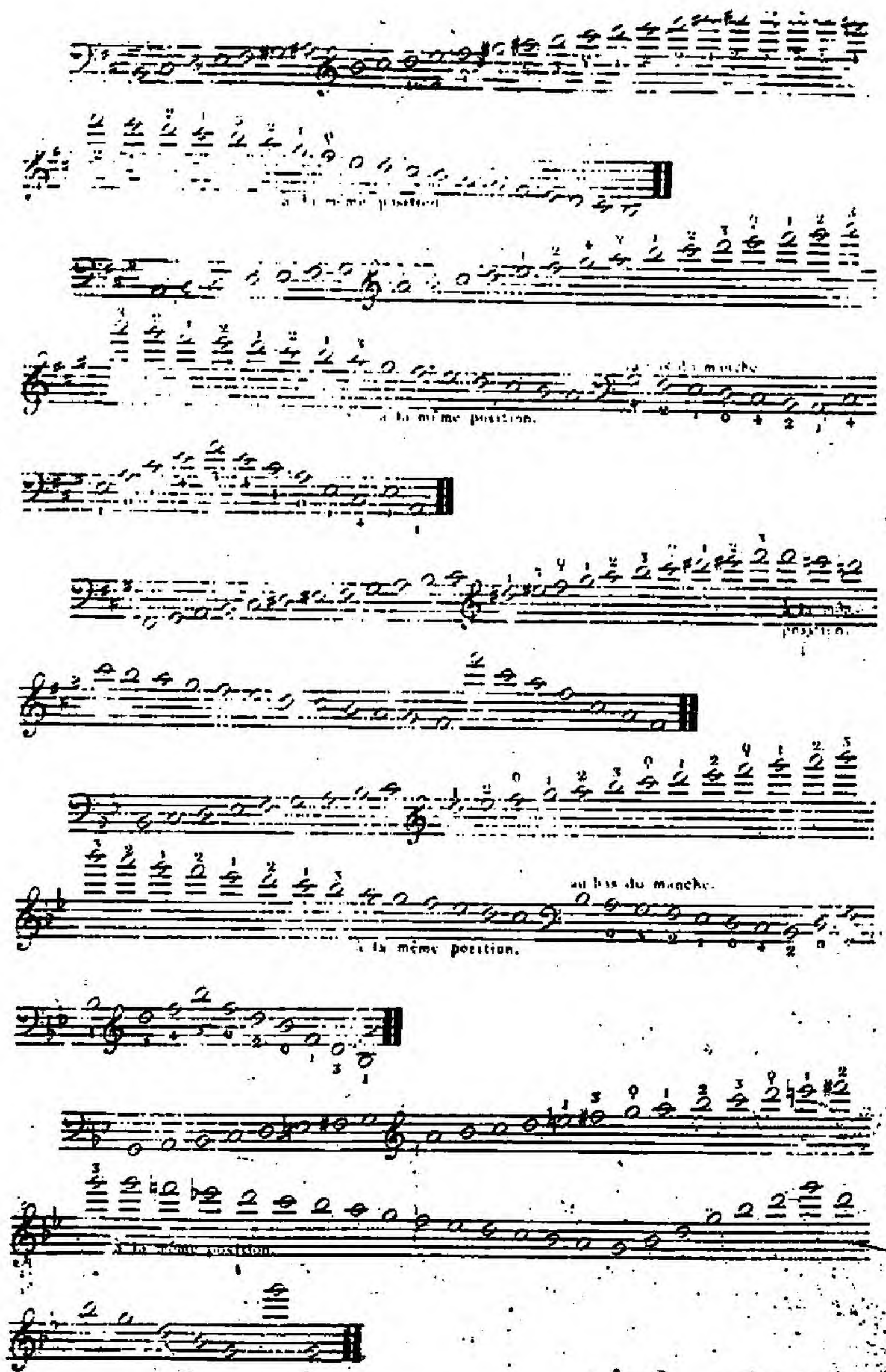
Chaque exercice doit être fait sans quitter la position qui est indiquée.

Ce travail est très important, et on le recommande instamment aux élèves.

Gammes pour se prendre et commencer avec le ponce.



Page 84 contains ten musical exercises, each consisting of a single staff with a treble clef. The exercises are written in a single key and 4/4 time. They feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are often marked with fingerings (1-4) and breath marks. The exercises are arranged in a vertical column, with some starting on a different line or space than others. The first exercise is marked 'à la même position'.



Page 85 contains ten musical exercises, each consisting of a single staff with a treble clef. The exercises are written in a single key and 4/4 time. They feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are often marked with fingerings (1-4) and breath marks. The exercises are arranged in a vertical column, with some starting on a different line or space than others. The first exercise is marked 'à la même position'.

EXERCICES

Il convient les élèves que se trouvent à l'usage des exercices avec précision et il faut prendre les Allégro comme des Allegretto et ceux-ci comme des Andante.

N° Le doigté est indiqué de cette manière le pouce, les autres doigts.

N° Il faut faire usage du petit doigt dans tous ces exercices.

Leçon à la première position.

Le pouce au ré sur la chanterelle sans quitter.

Andantino.

88

1st Violon

Allegro

Moderato

89

Two systems of musical notation on page 90. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation is in treble and bass clefs with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Leçon à la 3^{me} position le pouce au Fa.
Cet exercice peut se jouer à toutes les positions en changeant de mode.

Two systems of musical notation on page 90, measures 9 and 10. The notation is in treble and bass clefs with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Four systems of musical notation on page 90, measures 11 through 16. The notation is in treble and bass clefs with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Eight systems of musical notation on page 91, measures 1 through 16. The notation is in treble and bass clefs with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. Some measures include fingerings (1, 2, 3) and slurs.

M. ipso

Allegretto

Musical score for page 94, measures 1-16. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece is in 5th position.

Musical score for page 95, measures 17-32. The score continues from page 94. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo remains 'Allegretto'. The key signature is one flat. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'pp' (pianissimo), and 'cres' (crescendo). The piece is in 5th position.

6^e position.

Allegio

ma non troppo

The first system of the musical score on page 96 consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line in the 6th position, marked '6^e position.' The bass staff provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Allegio' and 'ma non troppo'.

The second system of the musical score on page 96 continues the melodic and harmonic development. It includes a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato' and 'con espressione'. The system concludes with a double bar line.

au bas du manche.

a la 6^e position.

The first system of the musical score on page 97 consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line marked 'au bas du manche.' The bass staff provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and 'con espressione'.

a la 6^e position.

au bas
du manche

à la position.

This page contains a musical score for piano and guitar. It consists of eight systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent systems have a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The text 'au bas du manche' is written above the first system, and 'à la position.' is written below the eighth system.

44

arpeggio

pp p

This page contains a musical score for piano and guitar, continuing from the left page. It consists of eight systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent systems have a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The text 'arpeggio' is written above the seventh system, and 'pp p' is written below the eighth system.

Allegro

post-hum

This page contains a musical score for a piano piece. It begins with a piano introduction marked 'Allegro' in the upper left. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment consists of dense, flowing sixteenth-note patterns in the right hand and more rhythmic, accented patterns in the left hand. The piece concludes with a section labeled 'post-hum' at the top right, which includes a final melodic flourish. The page is numbered '106' in the top left corner.

This page continues the musical score from the previous page. It features the same melodic and piano parts, with the piano accompaniment maintaining its dense, flowing texture. The melodic line continues with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The piano part includes several measures with complex sixteenth-note runs. The page is numbered '107' in the top right corner.

Agitato ma
non troppo
espressione.

Page 104 contains a single system of piano accompaniment. It consists of a treble staff and a bass staff, both filled with dense musical notation including various note values, rests, and dynamic markings. The notation is complex, with many beamed notes and slurs.

Page 105 contains multiple systems of piano accompaniment. The notation is dense and includes various performance instructions and markings:

- arpeggio**: Marked above the first system.
- 9^{me} position.**: Marked above the second system.
- Andantino**: Marked above the third system.
- Variaz. ou**: Marked above the third system.
- pizzicato**: Marked below the third system.
- arco**: Marked below the fourth system.
- 8^{va} segue.**: Marked above the fifth system.

The page concludes with several more systems of dense musical notation.

ave sempre

pizzicato.

arco

segno.

1^{re} fois.

2^e fois.

3^e fois.

ARTICLE DIXIEME.

DEMI TONS.

Gammes chromatiques.

Les. in
C.onique.

Al. Moderato.

The left page of the manuscript contains a musical score for a piece in C major, marked 'Al. Moderato'. The score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, with a piano accompaniment. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Al. Moderato'. The score is organized into systems, with each system consisting of a single staff. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a technically demanding piece. The page number '108' is visible in the top left corner.

The right page of the manuscript continues the musical score from the left page. It features the same notation style, including complex melodic lines and piano accompaniment. The piece continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings. The notation is dense and technically demanding, with many sixteenth and thirty-second notes. The page number '109' is visible in the top right corner. The score is organized into systems, with each system consisting of a single staff. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a technically demanding piece. The piece concludes with a final cadence.

A page of musical notation for guitar, featuring ten systems of staves. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'sf'.

ARTICLE ONZIEME.

CHIMES EN DOUBLES CORDES.

Gamme en ut Majeur, commençant à la 3^{me} note du ton

A page of musical notation for guitar, titled "ARTICLE ONZIEME. CHIMES EN DOUBLES CORDES." It contains three systems of staves, each with a treble and bass staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "p" and "sf".

1

Gaume
en Ré
majeur.

This system contains the beginning of a piano introduction. It starts with a treble clef and a common time signature. The melody is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, flowing line in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Gaume
en Ré
majeur.

This system continues the piano introduction from the previous page. It features the same melodic and accompanimental lines, maintaining the G major key and common time. The system ends with a double bar line.

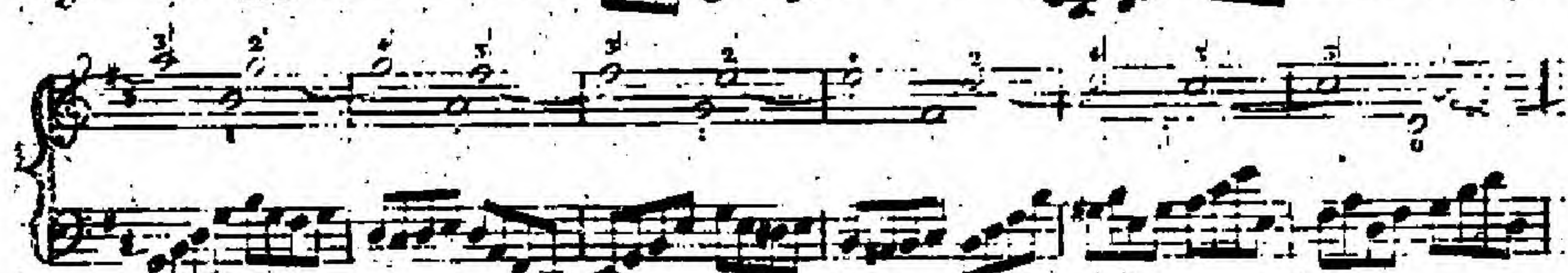
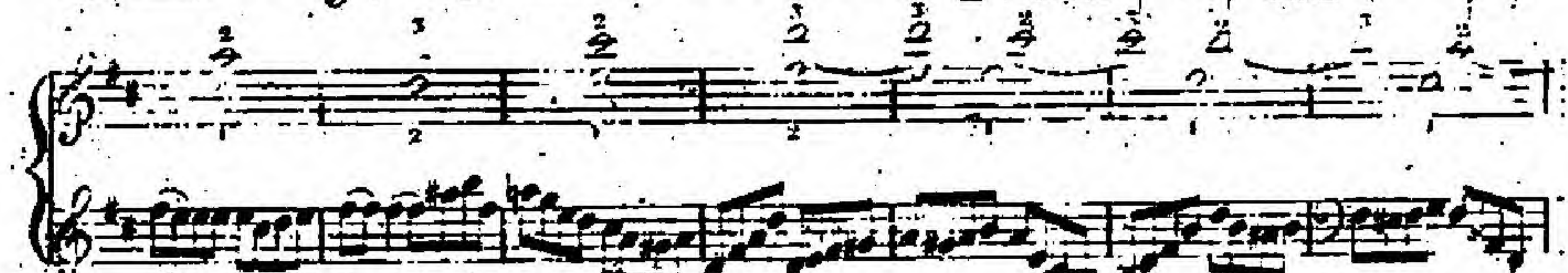
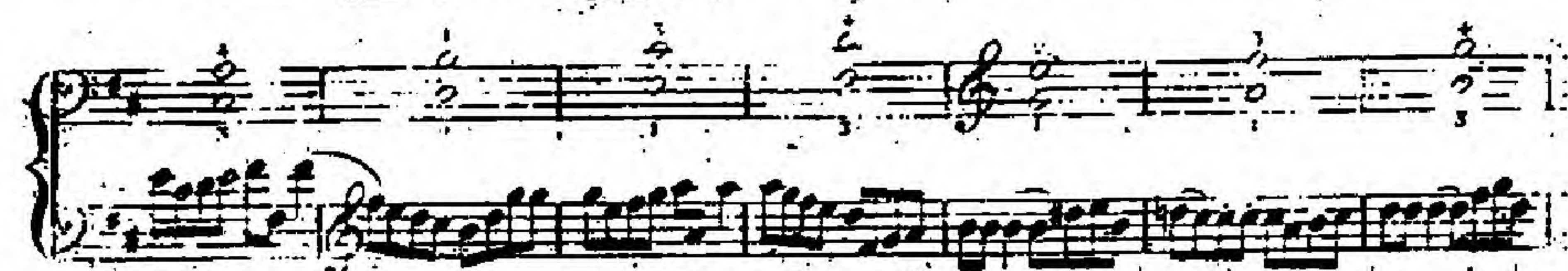
Idem.

This system continues the piano introduction. The notation remains consistent with the previous systems, showing the continuation of the melodic and accompanimental parts. The system ends with a double bar line.

Idem.

This system continues the piano introduction. The notation remains consistent with the previous systems, showing the continuation of the melodic and accompanimental parts. The system ends with a double bar line.

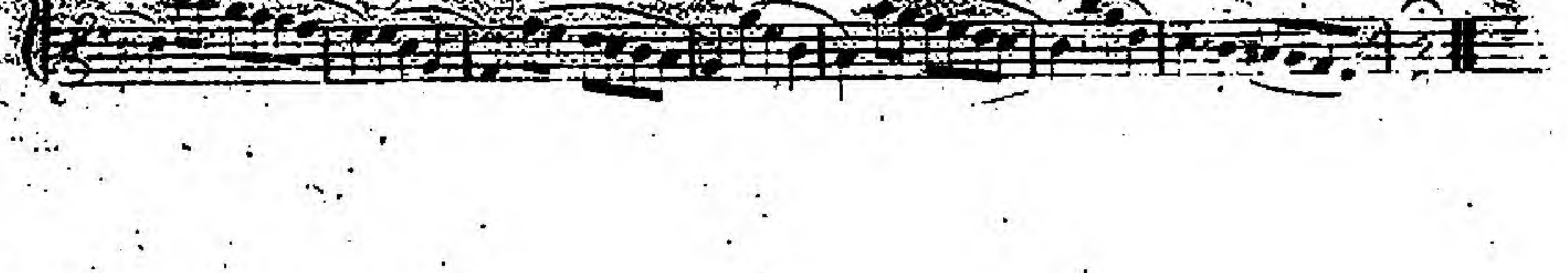
Gamme
en Ré
majeur



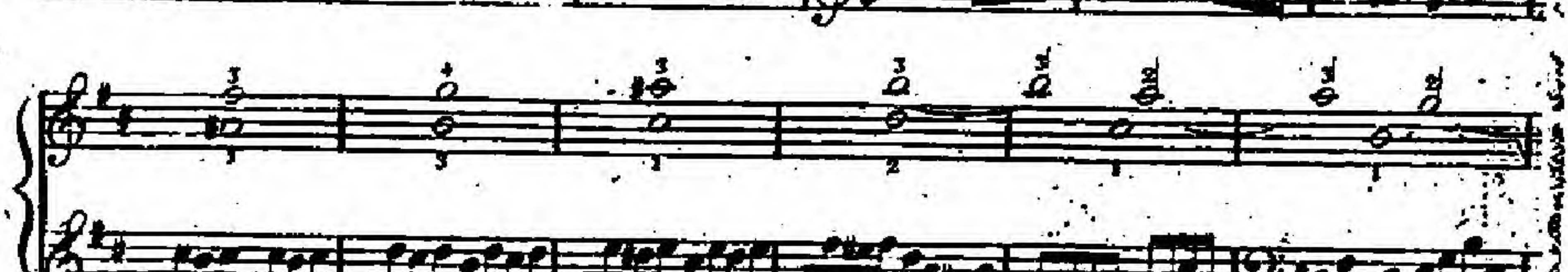
Gamme
en Si
mineur



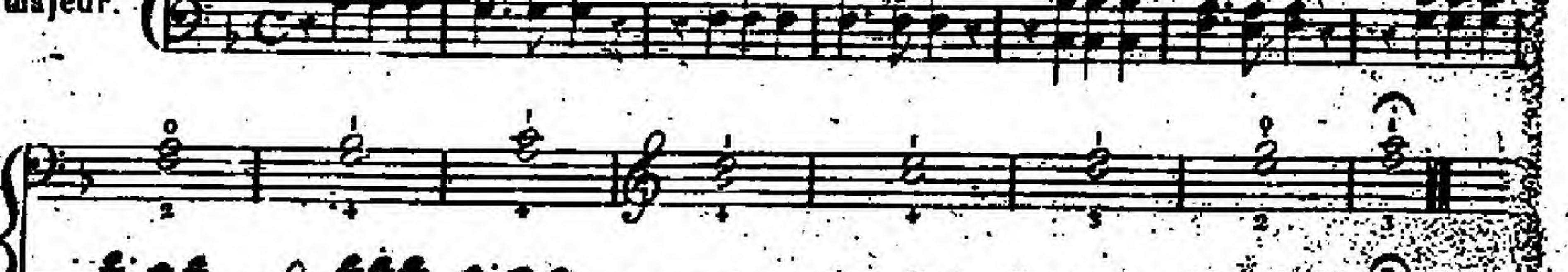
Idem.



Gamme
en Si
mineur.



Gamme
en Fa
majeur.



Gamme
en F
majeur

Gamme
en Ré
mineur

Gamme
en Si
majeur.

Idem.

Idem.

Gamme
en Sol
mineur.

Idem.

Idem.

Idem.

Andante
sostenuto.

Musical score for page 12, measures 1-12. The score is written for piano in a single system with two staves. The tempo is marked 'Andante sostenuto.' The music features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 12.

Musical score for page 12, measures 13-24. The score continues from the previous page, maintaining the same tempo and key signature. It consists of two systems, each with two staves. The musical notation continues with intricate patterns of beamed notes and rests. The piece ends with a double bar line at the end of measure 24.

ARTICLE DOUZIÈME.

DES ÉLÉMENTS DU CHANT.

PETITE NOTE ou APPOGGIATURA. (1)

La Petite Note est un agrément du chant que les Italiens appellent *Appoggiatura*.
Quand on la pose en dessus, elle est toujours d'un ton ou d'un demi ton.

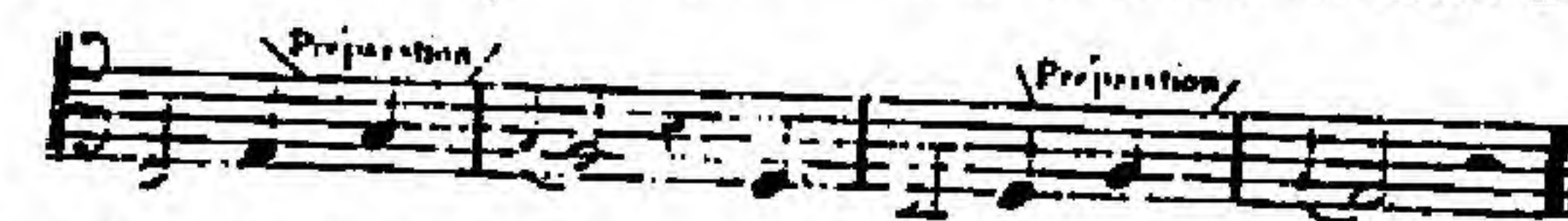


Quand elle est en dessous, elle doit former constamment un intervalle d'un demi ton.



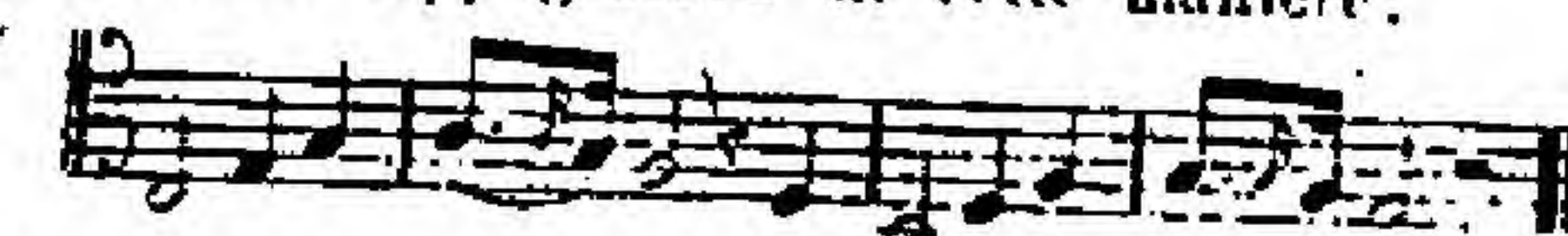
Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle *Appoggiatura préparée*, quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle. Elle doit alors toujours valoir la moitié de cette note.



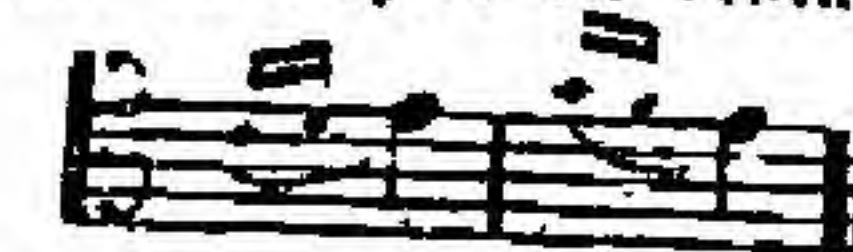
Le mot *Appoggiatura* derivant du verbe *appoggiare*, qui veut dire appuyer, on doit conséquemment appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

On peut faire un double *Appoggiatura* de cette manière.



Cet agrément ne se marque point, c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

Voici une autre espèce de double *Appoggiatura* qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en cessant sur la grande.



(1) Extrait (en partie avec les changements nécessaires) des Méthodes de Chant et de Musique par le Conservatoire de Musique pour servir à l'enseignement.

Les compositeurs emploient quelquefois la petite note pour indiquer le *Trille*.



On ne doit jamais employer l'Appogiatura sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées par des silences quel'qu'ils soient.

TRILLE.

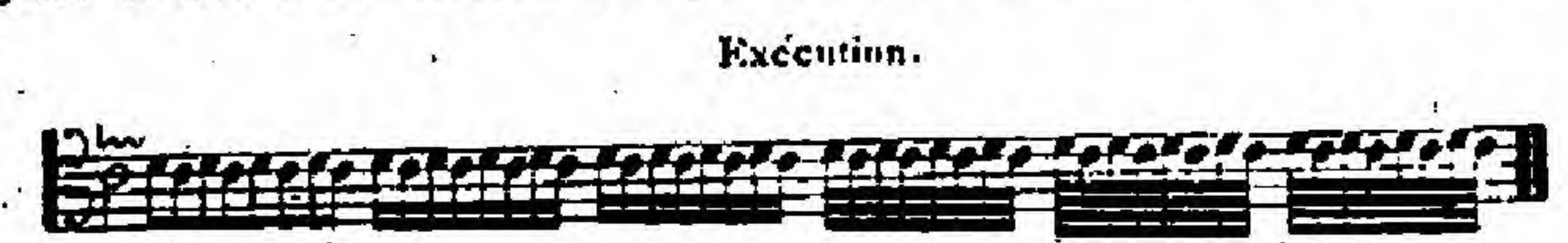
Le *Trille* appelé improprement *Cadence*, parcequ'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent que si l'on ne cherche à l'avoir brillant, souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué avec une autre note à un degré au dessus.

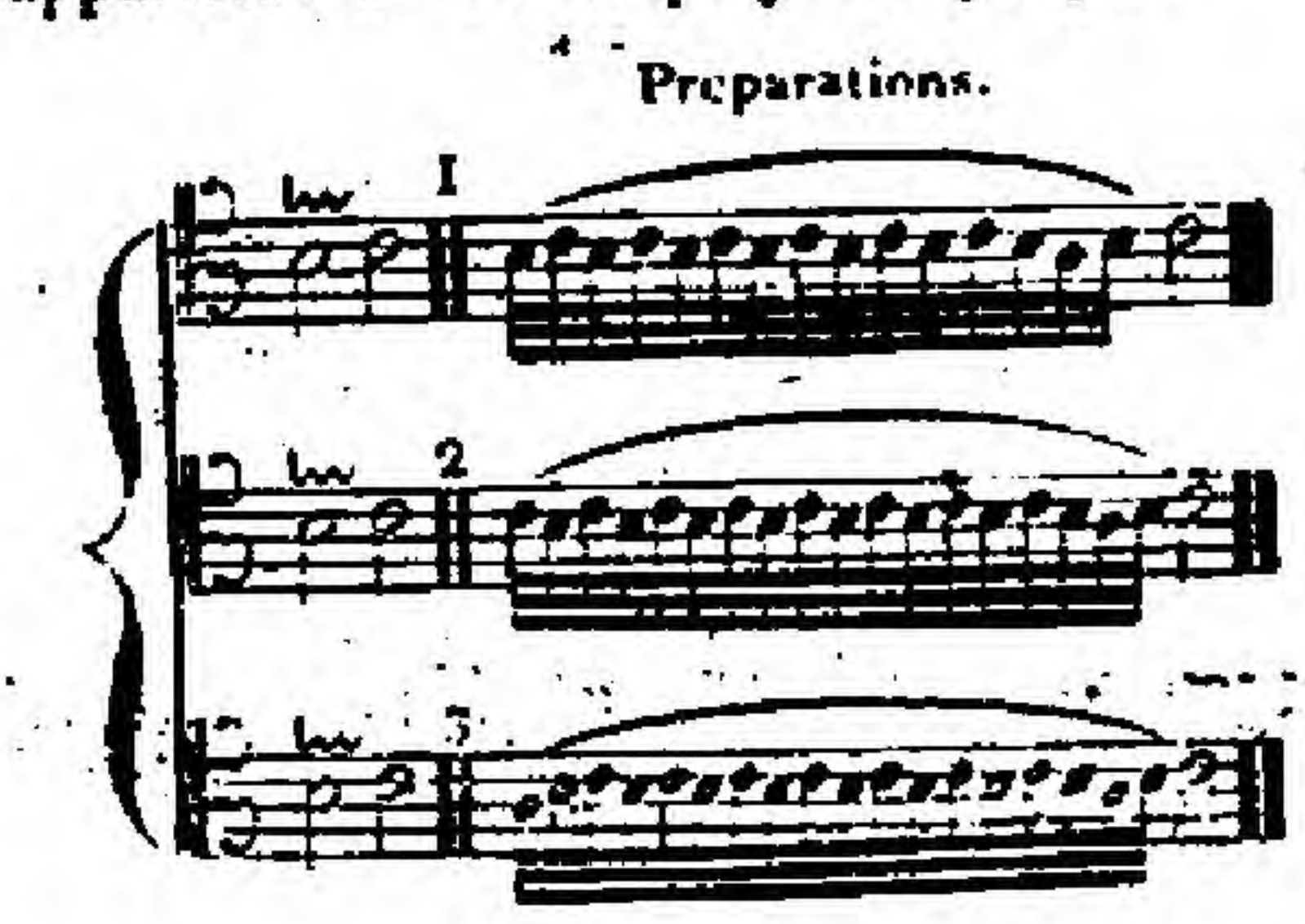
Il y a deux sortes de Trilles, celui d'un *Ton*, et celui d'un *demi Ton*.



Pour avoir un beau *Trille*, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde en le levant assez haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la raideur; on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou sur la seconde mineure, car le *Trille* est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi ton.



Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer. Voici les plus usitées: c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos.



Le *Trille* s'emploie non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle *Cadences*, mais encore dans les autres *Cadences* harmoniques et dans les chants comme dans les traits.



On peut y joindre une petite note de passage.



En montant, la petite note de passage ne s'emploie jamais.



Il y a des cas où le *Trille* ne s'achève pas, on le nomme alors *Brise* ou *Mordant*, ou l'indique quelquefois par ce signe.



On fait une suite de *Trilles* en glissant le doigt et en faisant un battement alternatif sur chaque note.



Cet enchaînement de *Trilles* peut se faire en commençant par la note supérieure, de cette manière.

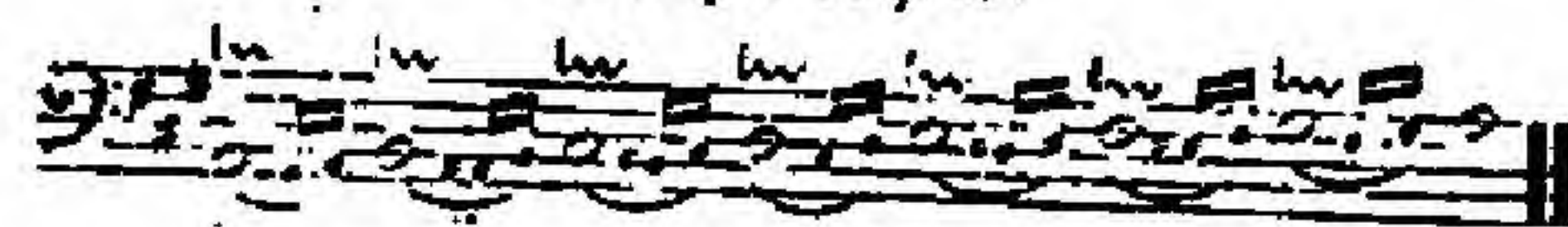


Ou bien en faisant sentir la note principale, c'est-à-dire celle sur laquelle le *Trille* est marqué.

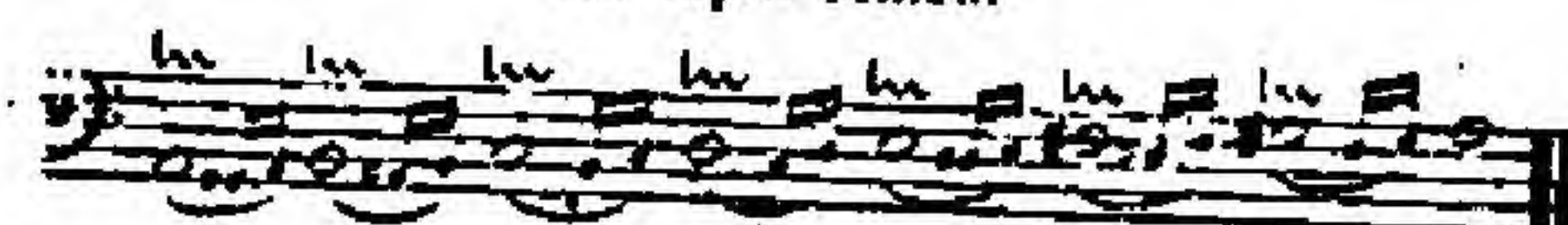


On peut également faire une suite de Trilles de cette manière :

Exemple Majeur.



Exemple Mineur.



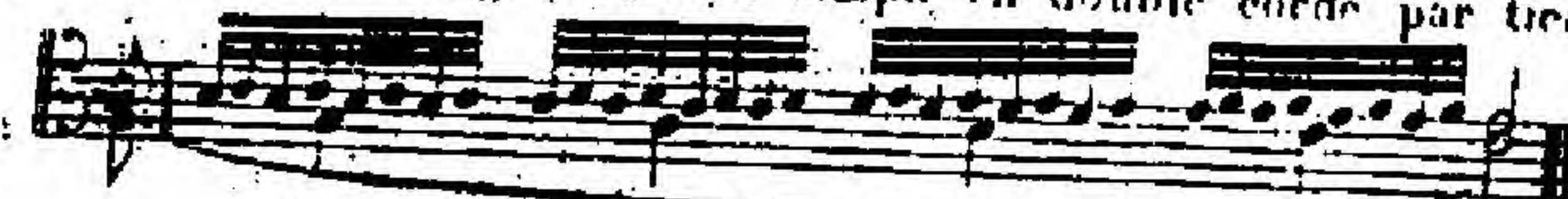
Il est indispensable de faire souvent ces exercices dans tous les tons, d'abord très lentement et ensuite avec la vitesse convenable, si l'on veut avoir un beau Trille.

DOUBLE TRILLE.

Comme on est obligé, dans le bas du manche du Violoncelle, de se servir de l'index et du petit doigt pour faire une tierce, soit majeure, soit mineure; le Trille double n'est praticable qu'au moyen d'une corde à vide.



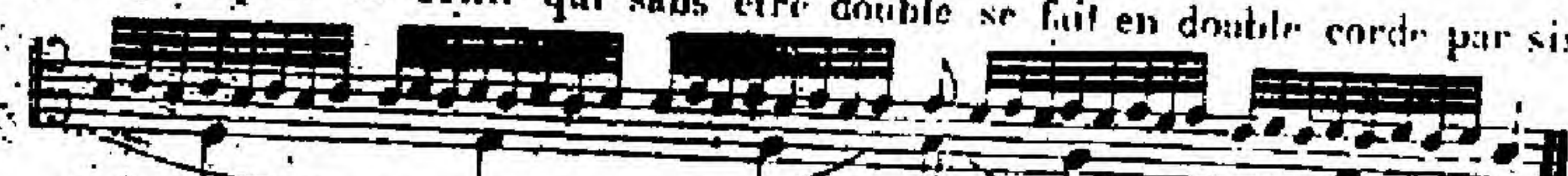
On peut aussi faire usage du Trille simple en double corde par tierces.



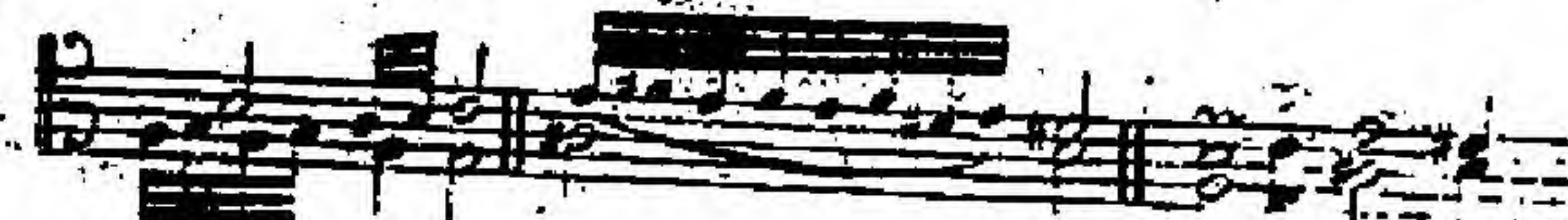
On en fait d'autres en employant le ponce.



Il y a une espèce de Trille qui sans être double se fait en double corde par sixtes.



On fait quelquefois un simple Trille entre deux notes qui obligent à laisser deux doigts posés.



PETIT GROUPE, ou GRUPELLO

C'est une espèce d'agrément composé de trois notes.

Les trois petites notes doivent toujours former une tierce mineure ou une tierce diminuée, autrement le Gruppetto serait d'un effet dur et désagréable.

En montant.

En descendant.



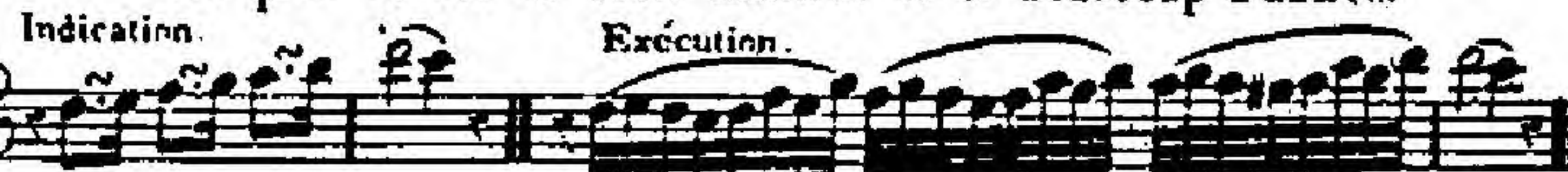
Pour le bien faire on doit marquer la première note plus fort que les autres, et la soutenir plus longtemps.

Il y a une espèce de Gruppetto qui se fait après la note principale et que l'on indique par ce signe.

Indication. Exécution.



On peut l'orne de cette manière et de beaucoup d'autres.



Voici un agrément qui tient à la fois du mordant et du Gruppetto.



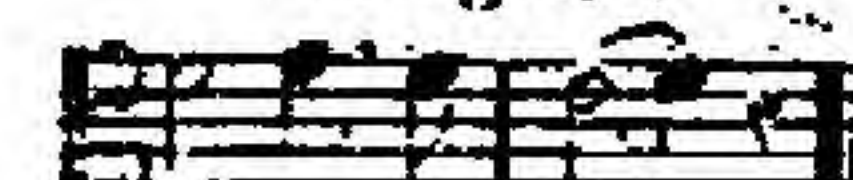
DIVISION DE L'ARCHET.

Il est important de connaître de quel endroit de l'Archet il faut faire tel ou tel passage, et qu'elle est l'étendue qu'il faut donner à chaque note. Sans cette connaissance on risque de changer l'expression des traits et de dénaturer le caractère d'un morceau, car s'il arrive qu'on n'emploie pas assez d'archet dans un Adagio, ou qu'en l'employant trop dans l'Allegro, il ne peut en résulter qu'un très mauvais effet qu'il faut prévenir en étudiant à faire l'application des règles que voici.

1^{re} Il faut donner plus ou moins d'étendue à l'Archet suivant le degré de vitesse du morceau ou du trait.

2^e Employer l'Archet d'un bout à l'autre dans l'Adagio et soutenir en général tous les passages de chant.

Adagio.



Détacher du milieu de l'archet dans les traits d'un mouvement modéré.



Séparer les notes en tirant vivement l'Archet et en l'arrêtant brusquement au bout de chaque note.

2. Détacher du milieu et quelquefois des trois quarts de l'Archet dans les traits rapides. La pointe de l'Archet étant toujours sèche et dure et ne pouvant suffire à mettre en vibration de grosses cordes comme celles du Violoncelle, on évitera de jamais s'en servir.

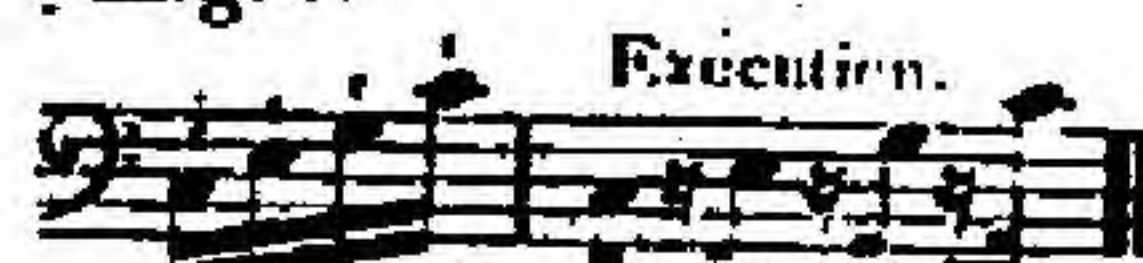
Presto.



Il faut faire chaque note de suite, sans les séparer par des silences.

Lorsque le trait exige que chaque note soit martelée on les sépare comme dans l'exemple 2. Si le signe est un peu allongé sur la note de cette manière,

Allegro.



on allonge un peu plus l'Archet; mais s'il n'y a que des points, on fait le coup d'Archet très court et assez loin du chevalet pour que le son soit rond et que le martèlement soit doux à l'oreille.

Allegro.



Le *Staccato*, que l'on fait en piquant légèrement plusieurs notes du même coup d'Archet, demande qu'on observe les mêmes règles que pour le martelé. Il faut en outre ménager plus ou moins l'Archet suivant qu'on a plus ou moins de notes à faire, et marquer la première et la dernière.

Moderato.



EXERCICES DE L'ARCHET.

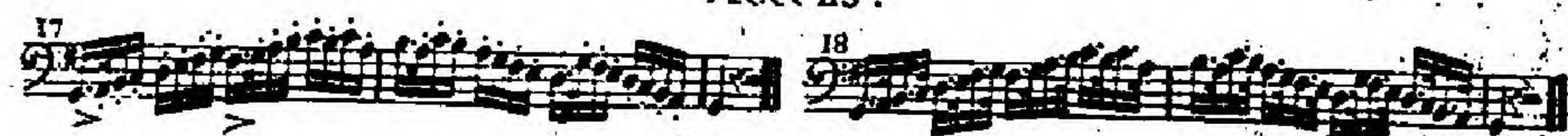
Pour éviter la monotonie, on peut employer de certains traits plus d'élégance, d'intensité ou de chaleur, on les varie en faisant sur les mêmes notes des coups d'archet différents.

Cependant il faut user modérément de cette méthode de coups d'Archet que l'on peut pratiquer avec succès sur le violon, mais que le caractère du Violoncelle ne permet pas d'employer d'une manière aussi étendue.

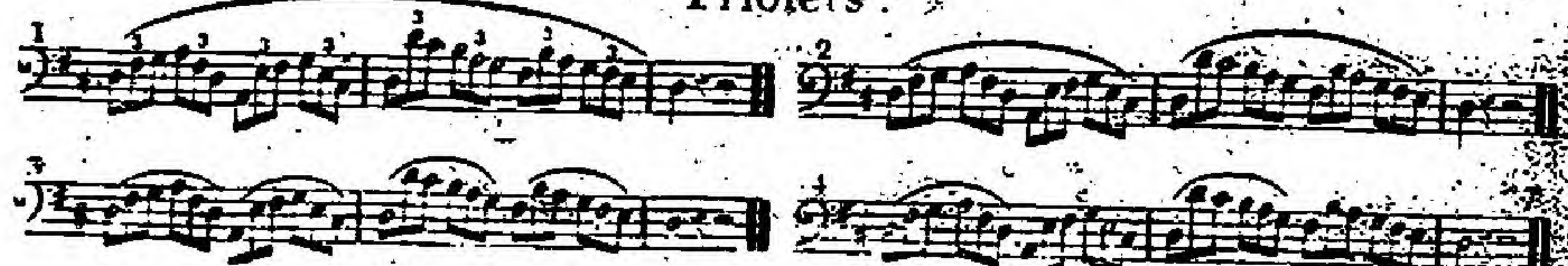
Voici quelques exemples de ceux que l'on peut pratiquer.



Accens.



Triolets.





Exercice de différents coups d'archet.



Différents coups d'archet.



DE L'ARPEGGIO.

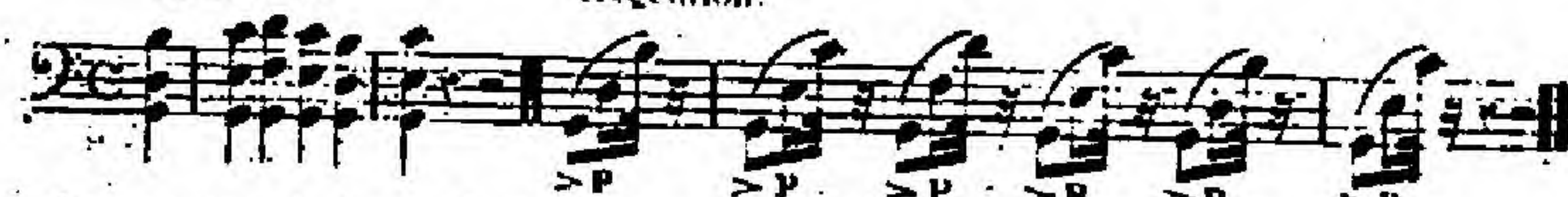
L'Arpeggio est une manière de faire entendre successivement et rapidement les divers sons d'un accord au lieu de les frapper tous à la fois. (Rousseau *Dictionnaire de Musique*.)

Il se fait sur trois cordes ou sur quatre, d'un seul ou de plusieurs coups d'archet. Il est du plus bel effet lorsqu'on a soin de commencer par la note la plus grave sur laquelle il faut tirer un son plein; les autres notes doivent se faire légèrement et finir en adoucissant sur la chanterelle.

Les Arpeggio et batteries se font en commençant des deux tiers de l'Archet du côté du talon.

Indication

Exécution.



Les Arpeggio suivans se font soit en tirant soit en poussant la première note, de la manière indiquée par un p. ou par un t.

A trois cordes.



Bocherini



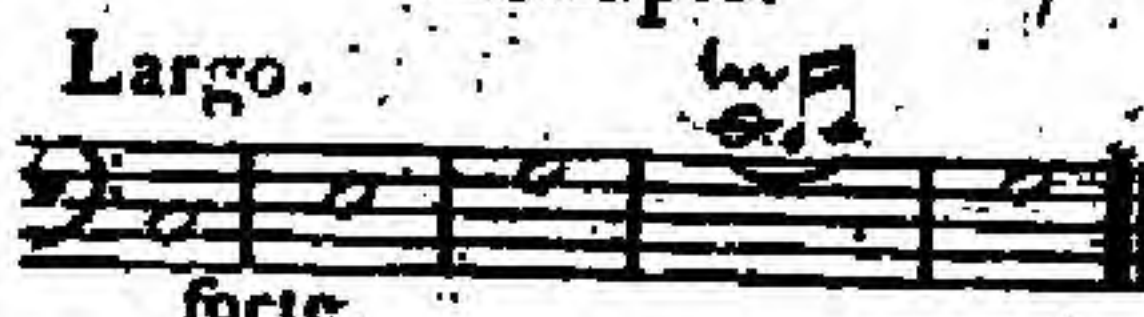
DU SON.

Le principal mérite du Violoncelle est dans sa qualité de son, dans son timbre qui tient beaucoup de la voix humaine; si l'on ne cherche point à en tirer parti par l'étude constante des Adagio, on s'éloignera de son véritable caractère, et toutes les difficultés de l'instrument vaincues ne seront regardées par les gens de goût que comme un faux brillant dénué de charmes.

SONS SOUTENUS.

Pour tirer un son pur, il faut que l'intonation soit parfaitement juste, que l'on conduise l'archet sur la corde toujours parallèlement au chevalet comme on l'a déjà dit. Il est nécessaire de commencer à jouer très fort, ce qui se fait en serrant l'archet avec tous les doigts et en l'appuyant assez fort sur la corde pour que celle-ci soit mise en pleine vibration. On soutient le son également fort d'un bout à l'autre de l'archet, et on évite de faire sentir le changement d'archet qui a lieu soit à la pointe soit au talon de l'archet qu'on allège avec vivacité en mettant le moins d'intervalle possible entre le son tiré et celui que l'on pousse.

Exemple.



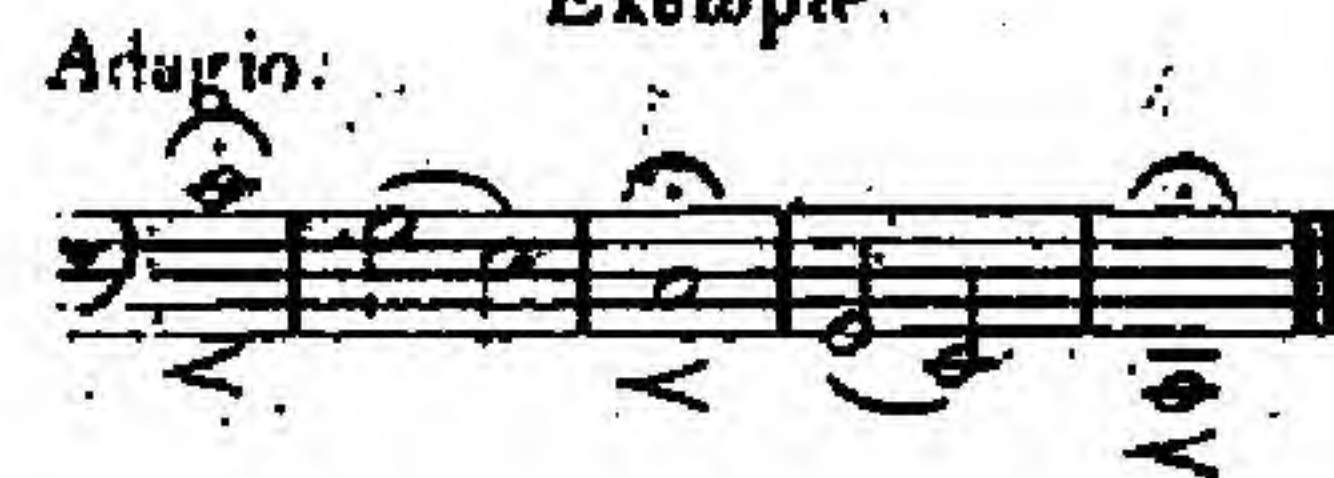
Le même exercice se fait ensuite en jouant très piano et en mettant la même égalité dans la tenue du son.

SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, FILES, NUANCES

Pour enfler le son, on commence piano loin du chevalet, on s'en approche insensiblement et on augmente peu à peu la force du son à mesure que l'on pousse l'archet vers le talon.

On indique le son enflé ou *Crescendo* par ce signe <

Exemple.



On diminue le son en plaçant l'archet à la distance ordinaire du chevalet, en appuyant avec force, et en diminuant la force du son par degré et d'une manière insensible. A mesure que l'on approche de la pointe de l'archet il faut s'éloigner du chevalet jusqu'à ce que le son finisse tout à fait en mourant.

On indique le son diminué ou *Morendo* par ce signe >

Adagio. Exemple.



Le son filé se fait en commençant piano, en forçant peu à peu le son jusqu'au milieu de l'archet, et en le diminuant insensiblement jusqu'au bout, soit en poussant, soit en tirant.

On indique le son filé par ce signe <—>

Exemple.



Le coup d'archet qu'on appelle *Ondulé* et qui s'indique par cet autre signe ~~~ est un composé de plusieurs sons filés, dont on fait sentir le *forte* au commencement de chaque temps ou de chaque demi temps.

Exemple.



Les mêmes nuances que l'on fait sur une seule note se font aussi sur plusieurs notes de suite, et même sur des traits entiers. Sans les nuances que l'exécutant doit chercher à suivre ou à placer à propos de lui même lorsqu'elles ne sont pas indiquées, la musique manque d'effet, de clarté et par conséquent de charmes; on ne saurait les observer avec trop d'attention, soit dans les morceaux où le Violoncelle est une partie recitante, soit dans ceux où il ne fait qu'accompagner; mais dans ce der-

On ne surcharge point les masses principales et par conséquent mettez une grande différence entre un *forte* dans une symphonie et un *forte* placé dans un *quatuor* ou dans l'accompagnement d'une voix. Un auteur ne peut indiquer sur le papier ces demi nuances qui se trouvent dans les morceaux mêmes.

On recommande donc aux élèves de s'appliquer constamment à ces nuances, à pousser les traits, et à s'abstenir de force les autres à l'instinct.

Il est nécessaire d'observer encore une règle générale que le son doit augmenter ou décroître dans les traits qui vont en montant et diminuer dans ceux qui vont en descendant.

Exemple.



On emploie quelquefois une espèce de son que l'on tire en approchant le plus possible l'archet du chevalet, et en le promenant très légèrement sur la corde. L'auteur l'indique par ces mots: *sul ponticello*. On ne le fait guères que dans les croches et les doubles croches. Exécuté lentement il serait sans effet.



SONS HARMONIQUES.

C'est une des particularités de sons qu'on tire du Violoncelle en approchant d'avant l'archet du chevalet, et en posant le crement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différents pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt. Quant aux sons par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneraient la tierce, la tierce quand ils donneraient la sixte, etc. Quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division en faisant porter la corde sur le manche. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de sons harmoniques du grave à l'aigu qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie (Rousseau, Dict. de Musique.)

On obtient aussi le même effet en appuyant l'archet très légèrement sur la corde à vuide, et en l'approchant plus ou moins du chevalet, on entend de même toutes les divisions harmoniques, mais d'une manière beaucoup moins sûre et moins précise.

Table des Sons Harmoniques sensibles et appréciables sur le Violoncelle.

La corde à vuide donne :

La tierce mineure.



tierce mineure.

La tierce majeure.



tierce majeure.

La quarte.



quarte.

La quinte.



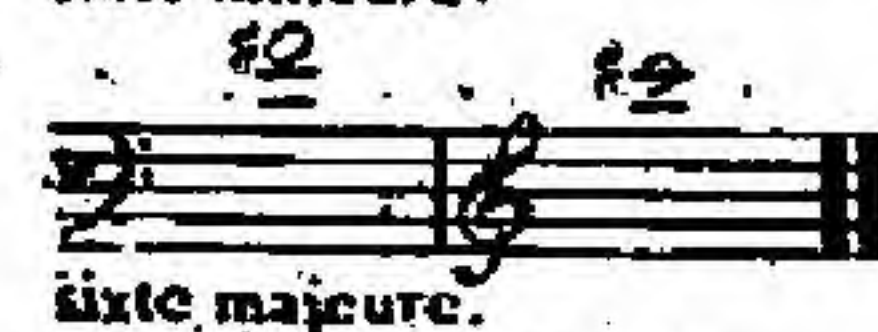
quinte.

La sixte mineure.



sixte mineure.

La sixte majeure.



sixte majeure.

L'octave.



octave.

La dix-neuvième ou double octave de la quinte.

La dix-septième ou double octave de la même tierce majeure.

La double octave.

La douzième ou l'octave de la même quinte.

La triple octave.

La dix-huitième majeure ou la double octave de la tierce.

L'octave.

On désigne le son harmonique par ce signe :

Pour faire entendre ces sons harmoniques on est obligé de tenir de certaines notes un doigt appuyé sur la corde pendant que l'autre doigt ne fait que l'archer. Le doigt appuyé sert d'archet mobile et donne par ce moyen de nouvelles divisions harmoniques en raccourcissant plus ou moins la corde suivant la place où l'on le pose.

Gamme en sons harmoniques.

Notes non appuyées.



Notes appuyées.

Passage en sons harmoniques.



Ce passage se fait sur les deux premières cordes.

DE LA BASSE D'ACCOMPAGNEMENT.

On a considéré jusqu'ici le Violoncelle comme partie récitante, il faut maintenant le rappeler à ses fonctions primitives et le regarder comme simple Basse d'Accompagnement, ce qui exige une étude toute particulière et surtout une grande habitude d'accompagner le chant et d'exécuter la musique d'ensemble.

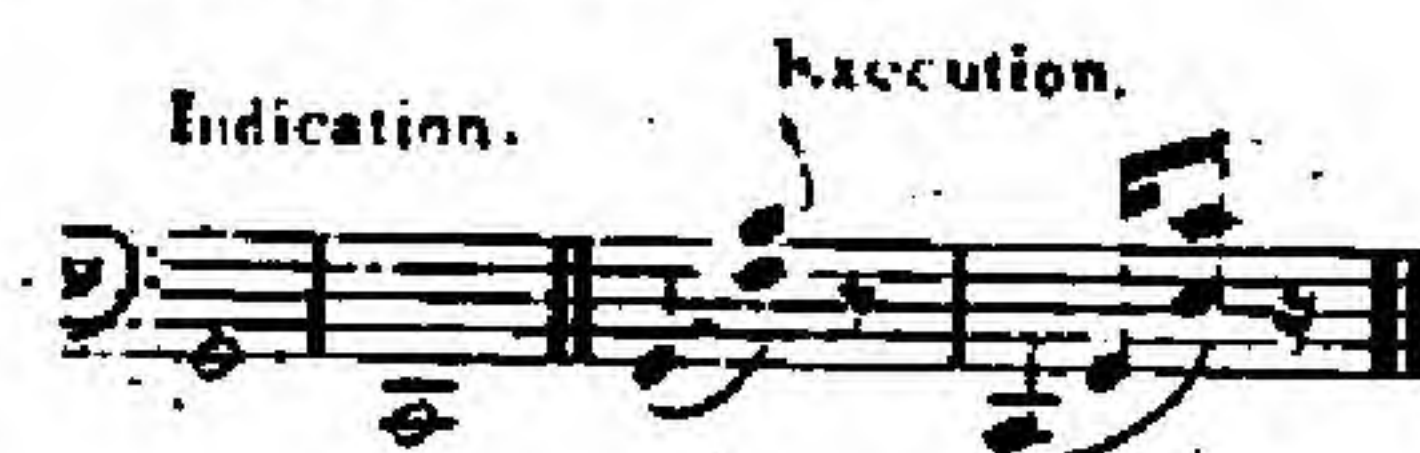
ACCOMPAGNEMENT DU RÉCITATIF.

Pour bien accompagner le Récitatif, il faut avoir une connaissance parfaite de l'harmonie et du Violoncelle, être familiarisé avec les accords chiffrés et les pratiquer sans peine. Cet art est la perfection du talent parce qu'il suppose toutes les connaissances acquises pour y parvenir, et de plus l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de la manière de sauver ses dissonances, ou de faire avec précision entendre au chanteur il doit faire une cadence parfaite ou interrompue, qui ne sait pas éviter les rencontres des quintes et des octaves dans ses accords risque d'égarer la voix et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

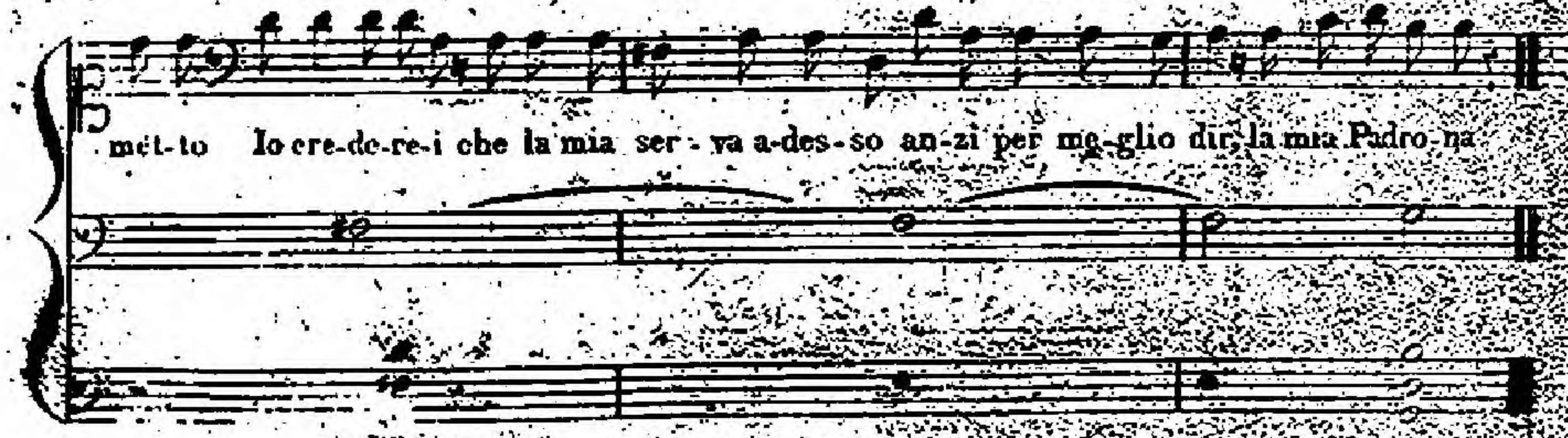
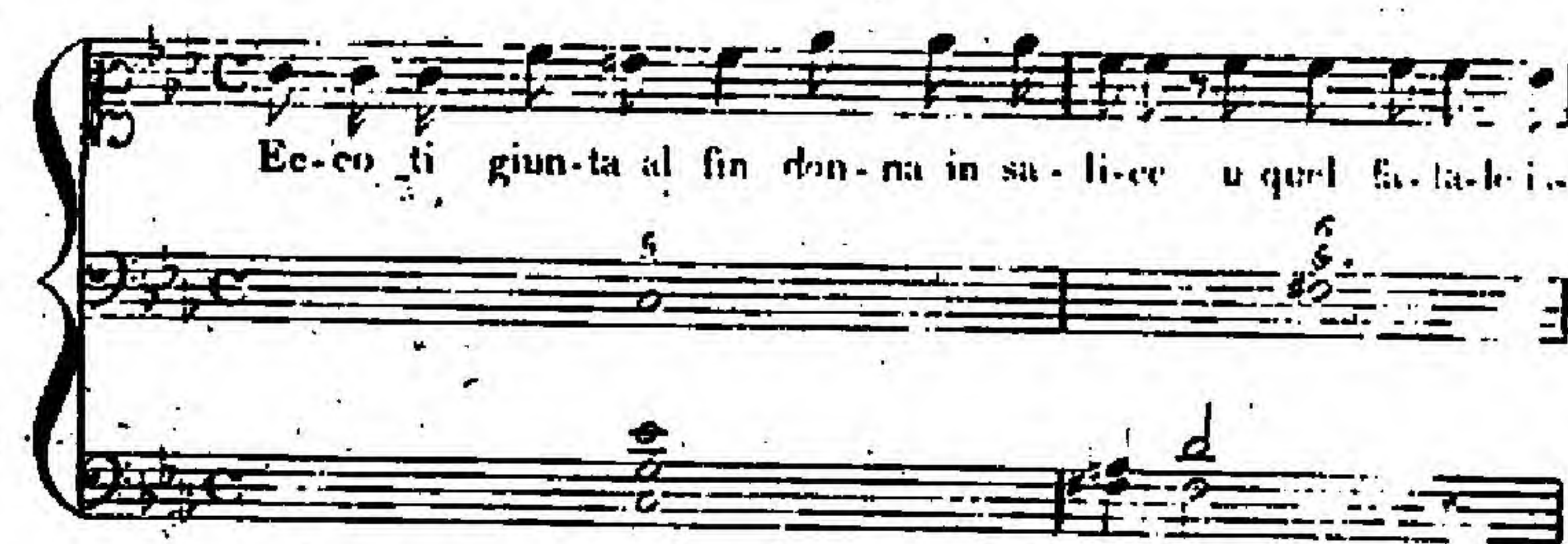
Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut : 1° proportionner la force du son à l'effet principal comme on l'a déjà recommandé plus haut; (voyez article Nuances) l'accompagnement n'est que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gêner et le couvrir. 2° ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change. 3° accompagner sim-

ment, sans broderies, sans conclusions. Le récitatif accompagné est toujours la bien-
la chose. Dans certains cas on se permet de placer quelques traits de chant,
tant que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. On doit frapper l'accord
sur l'organe et en général de cette manière.



Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quan-
tité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'o-
reille du sujet principal, car l'attention s'affaiblit en se partageant, et le récitatif sim-
ple n'est pas comme le récitatif obligé, où l'orchestre doit produire un effet général;
pour peindre telle ou telle situation, il ne faut que soutenir une simple déclamation
née qui tient le milieu entre le chant et la parole.

Voici quelques exemples de la manière de pratiquer sur le Violoncelle les récitatifs.
L'usage enseignera le reste.



ACCOMPAGNEMENT DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Un accompagnement de l'instrument le plus simple, le sonnet, le duo, le quatuor ou le quintet, a peu de règles à donner, et c'est surtout dans ce genre qu'il faut que le tout doit être de même et que le sentiment des convenances et des bornes à l'expression. C'est pourquoi la partie principale peut se livrer à l'inspiration et à l'abandon dans son jeu, mais la basse d'accompagnement doit être de déterminer la marche des accords, ne doit pas perdre aucun son, à une irrégularité, aucune expression particulière qui lui fait quitter son caractère et qui rendrait la musique diffuse en lui ôtant la partie fondamentale. La Basse dans la marche grave et simple doit toujours être articulée franchement et doit non seulement garder l'aplomb mais encore le faire entendre. L'accompagnateur doit rester impassible au milieu de ces légères altérations de mesure que l'expression permet de feindre et dans ce désordre apparent que les Italiens appellent *Tempo di tanto*, la Basse doit servir de régulateur dans le mouvement d'ensemble de la même manière que la main gauche doit maintenir l'aplomb dans l'exécution d'une sonate de piano.

Le premier soin de l'accompagnateur doit donc être de conserver et de marquer le mouvement.

Le second sera de bien distinguer les notes qui ne sont que de simple accompagnement, comme la basse d'une sonate ou d'un morceau de chant sans dialogue, d'autres qui doivent se fondre pour ainsi dire dans le dialogue, et devenir tout à la fois une partie d'accompagnement et partie récitante.

Les notes d'accompagnement doivent être en général détachées, tirées vivement et séparées les unes des autres comme dans l'exemple suivant, et non traînées ou faites avec mollesse, afin de contraster avec le chant qui doit toujours être lié et continu.



Exemple tiré d'un quatuor de Mozart.



Les notes chantantes doivent au contraire être liées, rendues avec les nuances particulières et les intentions du chant principal dont elles doivent seconder l'effet d'une autre manière, c'est-à-dire en se fondant avec lui pour former un ensemble parfait, soit qu'elles y répondent en imitation, comme dans l'exemple suivant, soit qu'elles aient un autre but comme dans le 2^e exemple.

(TARTINI.)



(BOCHERINI.)



Telles sont les principales règles dont il ne faut jamais s'écarter si l'on veut que la musique soit claire et précise, qu'elle conserve tout son pouvoir et qu'elle agisse sur notre âme de la manière la plus touchante et en même temps la plus utile en rendant sensible l'idée d'ordre, d'harmonie, et d'unité à laquelle se rapporte le sentiment de tous les vrais plaisirs.

Ornemens.

Les ornemens ou broderies sont plusieurs notes de goût que l'on ajoute dans l'exécution pour varier un chant souvent répété, ou pour orner des passages trop simples, (Rousseau.) que l'auteur même a souvent faits dans l'intention de donner carrière au goût de l'exécutant.

L'imagination invente les ornemens mais le bon goût les restreint, leur donne la forme et l'expression convenable et même les exclut entièrement dans tous les morceaux où le sujet de la composition et ses parties présentent un objet ou un sentiment particulier qui ne peut être altéré en aucune manière et qui doit être exprimé tel qu'il est, (Tartini.)

Il ne suffit pas d'avoir égard à la place où il faut mettre les ornemens on doit encore éviter de les multiplier. La quantité d'ornemens nuit à la véritable expression, défigure la mélodie et finit par devenir monotone. On ne s'en sert souvent

... défaut de sensibilité. dans l'intention d'augmenter
de l'expression, mais une erreur rien n'est plus facile que de toucher par ce point
pie. que l'expression soit parée par les grâces, mais non pas éclipsee par elle.
Le bon goût veut que l'on emploie les ornemens avec sagesse, et surtout qu'on les tire
de la nature même de l'expression du chant. Extrait de la méthode de Violon du Concert
noire.

On doit observer en outre que le caractère de Violoncelle ne lui permet pas de faire
autant d'ornemens qu'un autre instrument qui offre plus de variété.
Voici un exemple qui pourra donner une idée générale de genre d'ornemens que
l'harmonie comporte dans un chant simple, où les orneries viennent se placer avec
une élégance naturelle et ne lui font rien perdre de son expression.

N. 1.

CHANT N. 1.

La 2^e assai

Recueil

DE PASSAGES

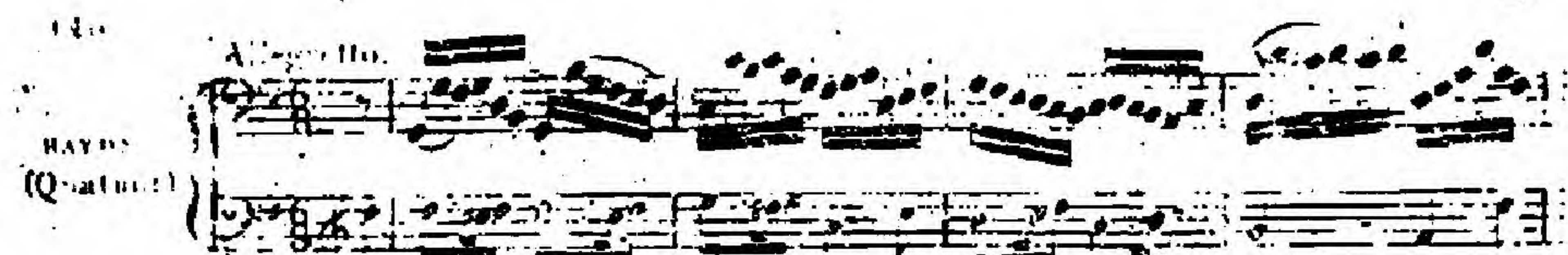
Tirés des ouvrages

de HAYDN, BOCCHERINI, &c.

*Ce travail a pour but de faire vaincre les difficultés qu'on ren-
contre dans l'exécution de la musique de certains maîtres en présentant
aux élèves un choix de passages les plus embarrassans pour cet
instrument.*

Haydn
Quatuor.

Allegretto.



Allegretto.

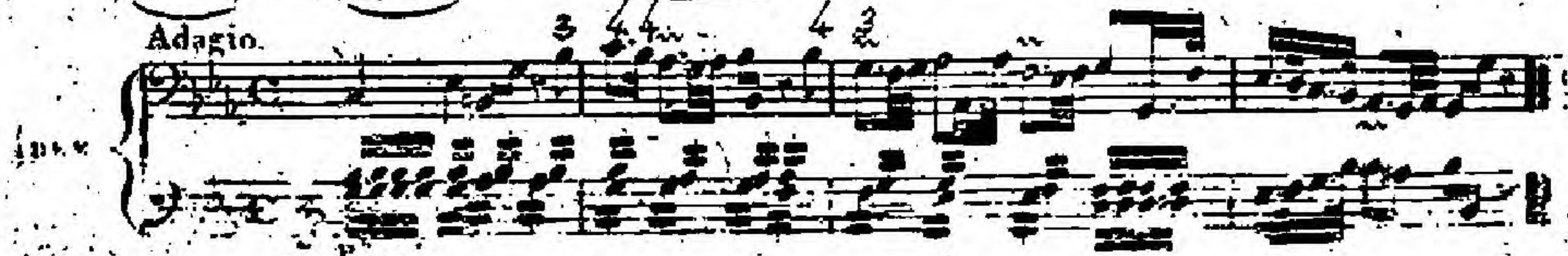
Haydn
Quatuor.



Moderato.



Adagio.

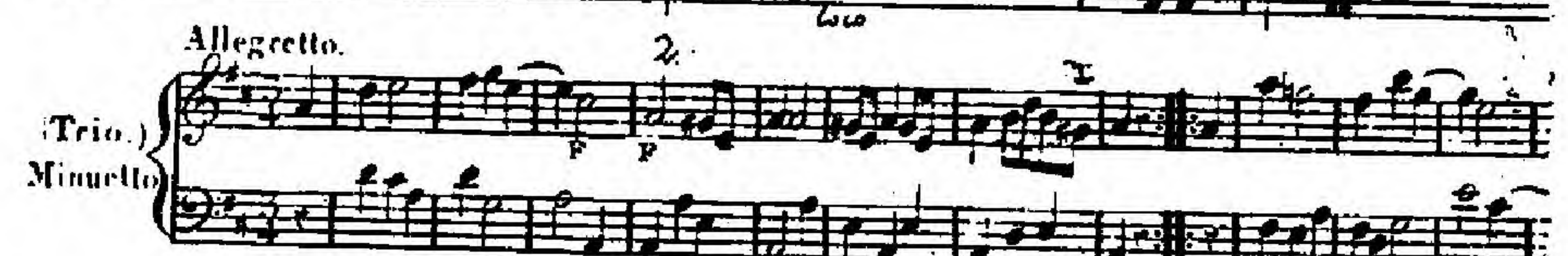


Un poco Adagio.



Allegretto.

Trio.
Minuetto.



Adagio

HAYDN
Quatuor

Allegretto

HAYDN
(Quatuor)
Trio.

Presto

Vivace assai

Idem

Andantino

Idem

30

First system of musical notation on page 30, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

C'est la seconde partie qui est obligée pour le Violoncelle; la première est la partie de Violon que doit jouer le maître.

Second system of musical notation on page 30, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

1^{re} fois 2^e fois

Third system of musical notation on page 30, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

First system of musical notation on page 31, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

31 3

Second system of musical notation on page 31, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

Third system of musical notation on page 31, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

Fourth system of musical notation on page 31, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

Fifth system of musical notation on page 31, featuring a grand staff with piano accompaniment and a violin part.

1. 2

Andanti.

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). The bottom staff is a bass line with similar notation. The system concludes with a double bar line.

This system contains the second two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line from the first system. The bottom staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

Allegro con brio.

HAYDN.
Symphonie.

This system contains the third two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

IDEN.

This system contains the fourth two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff is a bass line. The system concludes with a double bar line.

Allegretto.

Violoncello

Allegro.

Trio

155

Allegretto.

Violoncello

Allegro.

Trio

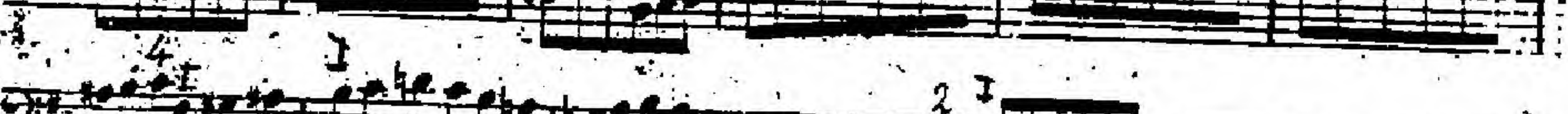
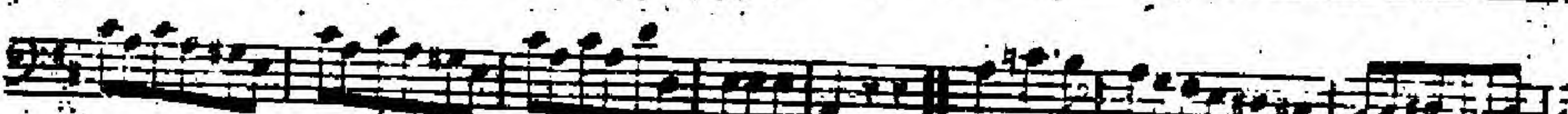
Musical score for page 156, featuring piano and violin parts. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* and *sf*. The piano part is written in the lower staves, and the violin part is in the upper staves.

Musical score for page 157, featuring piano and violin parts. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pizz*. The piano part is written in the lower staves, and the violin part is in the upper staves.

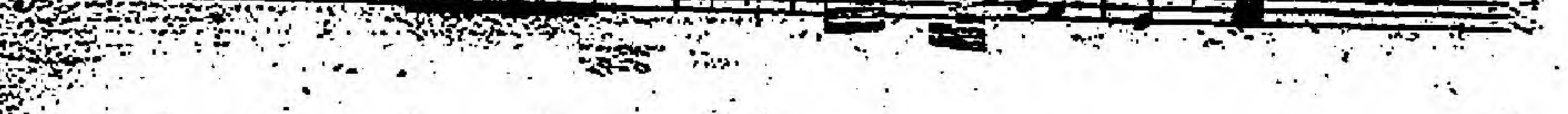
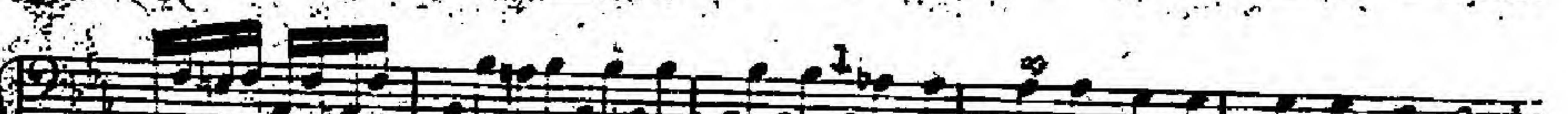
Vivace



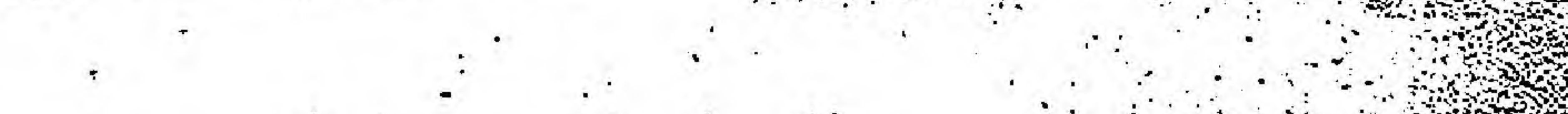
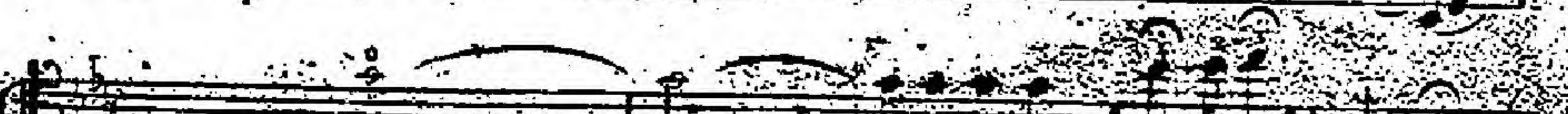
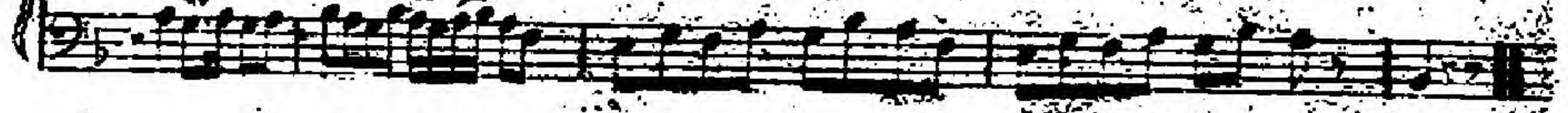
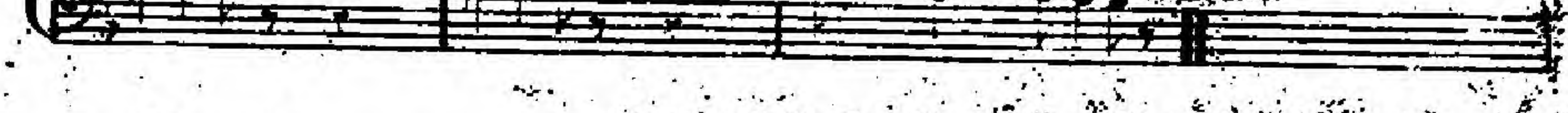
Allegro



Andante Grazioso



Allegro



Musical score for page 160, featuring piano and organ parts. The score consists of eight systems of music. The first seven systems are for piano, with the organ part entering in the eighth system. The tempo marking "Allegro Moderato" is visible above the eighth system. The organ part is marked "100X".

Musical score for page 161, continuing the piano and organ parts from page 160. The score consists of eight systems of music. The tempo marking "Allegro" is visible above the fifth system. The organ part is marked "100X".

Musical score on page 164, featuring six systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melodic development. The third system introduces a new melodic fragment. The fourth system is marked "idem Andante Variation" and shows a change in tempo and texture. The fifth and sixth systems continue the piece with more complex rhythmic patterns.

165

Musical score on page 165, featuring five systems of piano music. The first system is marked "idem" and shows a continuation of the previous piece. The second system is marked "idem 2^a Corda" and features a change in the right-hand part. The third system is marked "idem" and includes a section labeled "arpeggio". The fourth system is marked "idem" and shows a continuation of the previous piece. The fifth system is marked "idem Quatuor All. Vivo" and features a change in tempo and texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(idem)
Rondo
Allegro
molto

idem
Prestissimo

168

IDEA

SEMPRE

CRE

FF

Ande.

poco.

This page contains a musical score for piano and organ. The piano part is written in treble and bass staves, while the organ part is in a single staff. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *poco.* (poco). There are also markings like *CRE* and *Ande.* (Andante). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

169

All° bizzano

IDEA

This page contains a musical score for piano and organ. The piano part is written in treble and bass staves, while the organ part is in a single staff. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *poco.* (poco). There are also markings like *CRE* and *Ande.* (Andante). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Grave

Idem.

Quatuor.

Idem.

Quatuor.

Idem.

Quatuor.

Idem.

Quatuor.

FDEN.

pp

This page contains a musical score for a piano piece. It begins with a piano (pp) dynamic marking. The score is written for a single instrument, likely a piano, and consists of a single melodic line. The music is characterized by a series of rapid, ascending and descending runs, creating a sense of movement and tension. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

This page contains a musical score for a piano piece. It begins with a piano (p) dynamic marking. The score is written for a single instrument, likely a piano, and consists of a single melodic line. The music is characterized by a series of rapid, ascending and descending runs, creating a sense of movement and tension. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Andantino.

BOCCARINI.
4^{to} Quintetto.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Allegro.

175

BOCCARINI.
4^{to} Quintetto.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Adagio.

1^{re} quint.

Allegro maestoso.

armonici.

sur la 2^e corde.

armonici.

A tempo di minuetto.

178

DEM. 8^e quint

2^e Vars.

179

Allegro molto. Le même passage se fait à la 9^{me} position.

DEM. 8^e quint

10^e quint

Allegro giusto

12. quint

All.

Sest.

Allegretto
Sextuo
Violoncello



(idem.)
32. Quintetto

(idem.)
Allegro.
13. Quint

(idem.)
Andante.
S. stento
16. Quint

Adagio.
non tant.
2^a quint.

idem.
Allegro assai.
2^a quint.

meno
moviment.

idem
Allegro.
2^a quint.

idem
Sextello.
Allegro molto.

idem
Vivace tempo
di
Minuetto

Allegro
brillante

Detailed description: This page contains a musical score for a piano piece. It begins with a piano introduction marked 'idem' and 'Vivace tempo di Minuetto'. The introduction consists of several measures of arpeggiated chords. This is followed by a Minuetto movement, which is a short, elegant piece in 3/4 time. The Minuetto is followed by a section marked 'Allegro brillante', which is a more lively and technically demanding passage. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, and dynamic markings.

Trio.
idem
4^{ta} Quintetto

Adagio:
4^{ta} quint.

Detailed description: This page contains a musical score for a piano piece. It begins with a piano introduction marked 'Trio. idem' and '4^{ta} Quintetto'. The introduction consists of several measures of arpeggiated chords. This is followed by a Trio movement, which is a short, elegant piece in 3/4 time. The Trio is followed by a section marked 'Adagio: 4^{ta} quint.', which is a more slow and technically demanding passage. The score is written for piano and includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, and dynamic markings.

46. Quintetto
(idem)
Allegro.
con moto.

Handwritten musical score for Quintetto, Allegro con moto. The score is written on five systems of staves. The first system is a grand staff with two staves. The subsequent systems are also grand staves. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation is in a single key and 2/4 time.

idem
Grave.
46. quint.

Handwritten musical score for Quintetto, Grave. The score is written on five systems of staves. The first system is a grand staff with two staves. The subsequent systems are also grand staves. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation is in a single key and 2/4 time.

Rondo
Al
46. quint.

48. (idem)
(Quintetto)
All. moderato



Measures 1-16 of the Quintetto movement, featuring a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices.



Measures 17-32 of the Quintetto movement, continuing the melodic and harmonic development.

49. (idem)
(Quintetto)
Allegro



Measures 1-16 of the Quintetto movement, marked Allegro, featuring a more active melody.



Measures 17-32 of the Quintetto movement, continuing the Allegro section.

(idem)
Allegro
Quinto.



Measures 1-16 of the Quintetto movement, marked Allegro, featuring a more active melody.



Measures 17-32 of the Quintetto movement, continuing the Allegro section.



Measures 1-16 of the Quintetto movement, marked Allegro, featuring a more active melody.

Allegro
assai
(Haydn.)



Measures 1-16 of the Quintetto movement, marked Allegro assai, featuring a more active melody.

(idem)
All. assai



Measures 1-16 of the Quintetto movement, marked All. assai, featuring a more active melody.

TROIS
SONATES

• Pour le Violoncelle.

Par

GALEOTTI.

Adagio. X

musical score for page 196, Adagio. X. The page contains ten systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo despite the 'Adagio' marking. The first system is marked 'p' (piano). The second system has a '2' above it. The third system has a '24' above it. The fourth system has a '2' above it. The fifth system has a '2' above it. The sixth system has a '2' above it. The seventh system has a '2' above it. The eighth system has a '2' above it. The ninth system has a '2' above it. The tenth system has a '2' above it.

Continuation of the musical score on page 197. The page contains ten systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation continues from the previous page, maintaining the dense, fast-moving style with many beamed notes. The first system has a '2' above it. The second system has a '2' above it. The third system has a '2' above it. The fourth system has a '2' above it. The fifth system has a '2' above it. The sixth system has a '2' above it. The seventh system has a '2' above it. The eighth system has a '2' above it. The ninth system has a '2' above it. The tenth system has a '2' above it.

M. uello.

Allegro.

2. Sonate

This page contains a piano accompaniment score. It consists of eight systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature.

Adagio

This page contains a piano accompaniment score, marked "Adagio". It consists of eight systems of music, each with a grand staff. The tempo is slower than the previous page, as indicated by the "Adagio" marking. The notation is more spacious, with longer note values and fewer rapid passages. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

Minuetto

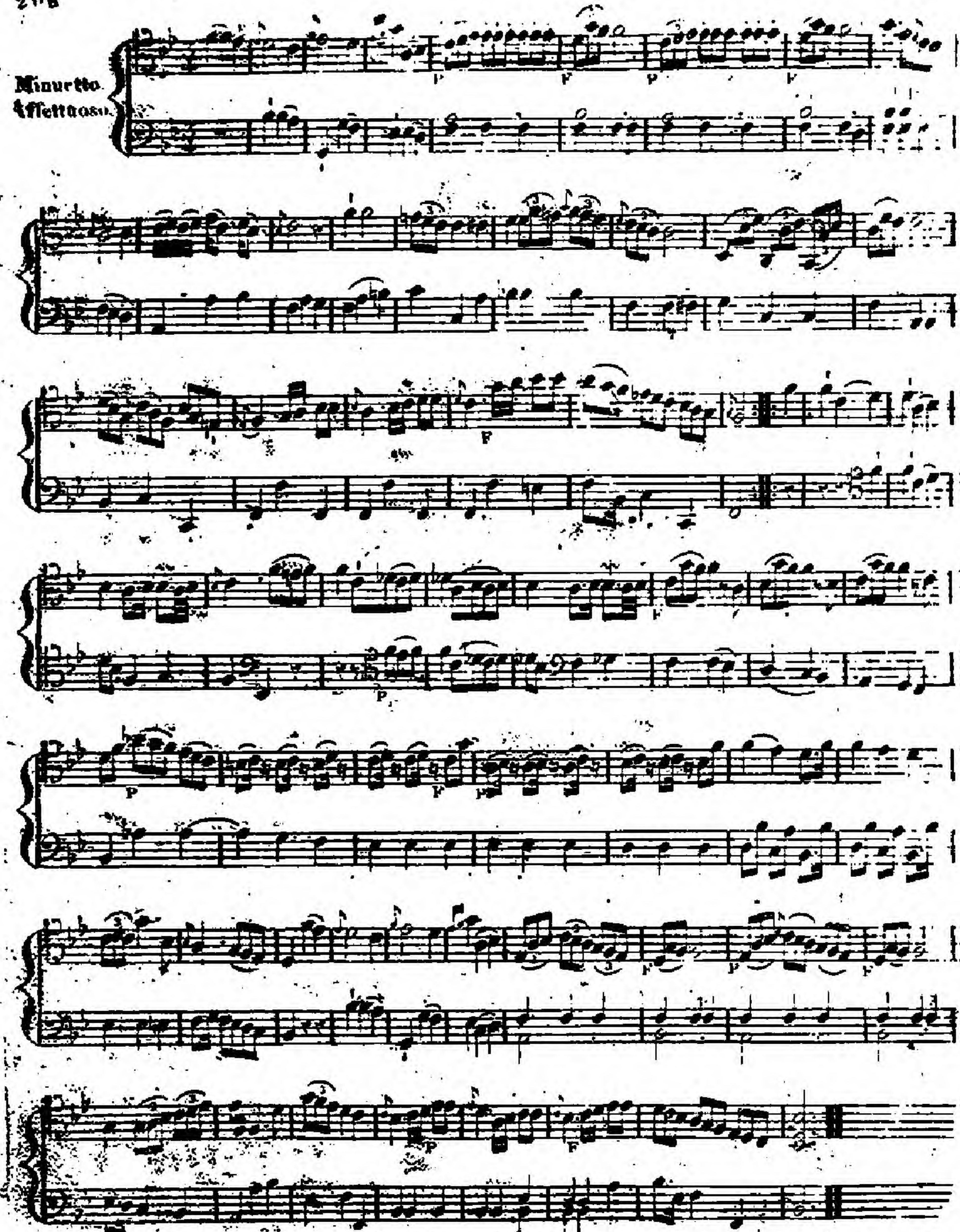


4

This page contains measures 4 through 11 of a musical piece. It features two staves per system, with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first measure (measure 4) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent measures continue the melodic and harmonic development of the piece.

Adagio.

This page contains measures 12 through 19 of the musical piece. It features two staves per system, with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first measure (measure 12) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent measures continue the melodic and harmonic development of the piece. The tempo marking "Adagio." is present at the beginning of the page.

Minuetto
Affettuoso.

TABLE

DES MATIÈRES.

INTRODUCTION	Page
ARTICLE I. Manière de tenir le Violoncelle	3
ARTICLE II. De la main et du bras gauche	4
ARTICLE III. Manière de tenir l'archet	6
ARTICLE IV. Position de la main et du bras droit	8
ARTICLE V. Mouvement des doigts de la main gauche	10
ARTICLE VI. Mouvements de l'archet de la main et du bras droit	12
ARTICLE VII. Règles générales pour tirer et pousser l'archet	14
ARTICLE VIII. De l'attitude	16
Gammes par tous les int. tralles	19
Gammes et leçons dans tous les tons majeurs et mineurs, jusqu'à cinq dièses et cinq bémols	19
Gammes et leçons pour apprendre à démancher sans employer le ponce	25
ARTICLE IX. De l'emploi du ponce	28
De l'emploi du petit doigt aux différentes positions du ponce	Idem
Gammes pour apprendre à démancher avec le ponce	34
Exercices pour toutes les positions du ponce	36
Trois Sonates par Galletti	396
ARTICLE X. Demi-tons. Gammes chromatiques	107
ARTICLE XI. Gammes en doubles cordes	111
ARTICLE XII. Agrémens du chant	123
Variété de l'archet	129
De l'Arpeggio	132
Du Son	133
Sons soutenus	Idem
Sons enflés, diminués, filés, nuancés	Idem
Sons harmoniques	136
De la Basse d'accompagnement	137
Accompagnement du Récitatif	Idem
Accompagnement de la musique instrumentale	141
Ornemens	142
Recueil de passages d'Haydn, Boccherini, etc.	146

